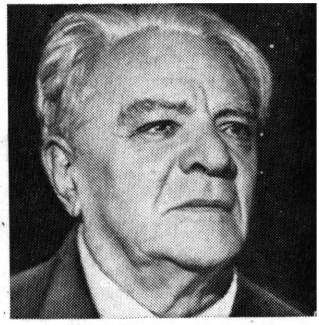
Искусство КИНО

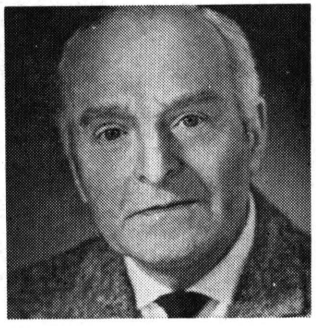
10 1974

Поздравляем

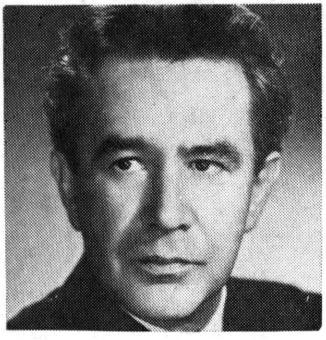


с 75-летием
Боголюбова
Николая Ивановича,
народного артиста РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, снимавшегося во многих фильмах, среди которых «Окраина», «Крестьяне», «Семеро смелых», «Великий гражданин», «Семья Оппенгейм», «Ленин в 1918 году», «Она защищает Родину», «Поединок», «Случай на шахте № 8»

с 75-летием
Кузнецова
Константина Андреевича,
заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР и Ломоносовской премии, оператора, снимавшего картины «По закону», «Бабы рязанские», «Чины и люди», «Великий утешитель», «Родина», «Он еще вернется», «Щит Джургая», «Битва за жизнь», «Рассказ о зеленом квадрате», «Дочь Малого театра»



с 70-летием
Гарибяна Граира Арамовича,
заслуженного деятеля искусств РСФСР, оператора, снимавшего фильмы «Жила-была девочка», «Чук и Гек», «Авиценна», «Дело было в Пенькове», «Спасите утопающего», «Старый дом», «Хуторок в степи» и другие



с 60-летием
Курилова Сергея Иванэвича,
заслуженного артиста РСФСР, снимавшегося в кинокартинах «Миклухо-Маклай», «Белинский», «Максимка», «Большая семья», «Мать» (1955), «За власть Советов», «Ленинградская симфония», «Две жизни». «Председатель», «И на Тихом океане...» и других

с 50-летием
Зорина Леонида Генриховича,
кинодраматурга, автора сценари ев «Друзья и годы», «Секундо мер», «Гроссмейстер», принимавшего участие в создании фильмов «Леон Гаррос ищет друга», «Мир входящему» и других

Искусство кино

10/1974

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Медведев А. Н. (зам. гл. редактора)
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художник
Аникст М. А.
Художественный редактор
Лисица И. Д.
Технический редактор
Зайцева Е. А.
Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

© журнал «Искусство кино», 1974

На 1-й странице обложки —
Л. Дьячков в роли Лагутина в фильме «Самый жаркий месяц» (режиссер Ю. Карасик, «Мосфильм»).

Содержание

Современность и экран

1 Кинодокументалистику на форпосты пятилетки
21 А. Караганов О режиссуре
39 Герои придут из жизни
40 Кинематографисты — лауреаты премий Ленинского комсомола

Новые фильмы

42 А. Медведев Нужны ли подвиги?
51 В. Туровский Продолжение следует...
58 А. Липков Человек рождается для полета
67 А. Волков Плохо Робинзону...

Интервью между съемками

70 Е. Леонов Мои новые герои
72 М. Козаков Каждодневный поиск

Теория и история

73 Яр. Ярополов Ответственность перед наукой
86 Д. Писаревский Утерянное звено в кинематографе 30-х годов
95 А. Февральский Добавим вопросительные знаки

Портреты

98 Е. Стишова Глубокие корни

Из творческого опыта

113 Н. Лордкипанидзе Шукшин снимает «Калину красную»

Наши юбиляры

133 О. Агишев Мастер

Мемуары и публикации

135 А. Кричевский 30-е годы, годы наших стартов

Памяти товарища

153 В. Листов Старейший

За рубежом

154 Р. Юренев Канн — 1974
177 К. Щербаков Сегодняшние поиски — завтрашние открытия
188 В. Ревич Мексика без сомбреро

191 Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

Documentary Film — at the Outposts of the Five Year Programme (page 1).
At the «Round Table» of «IK» directors, writers, and critics discuss the problems of the screen publicism.

Alexander Karaganov — About Directing (page 21).
About the problems of directing. Continuation of the discussion «Directing, its problems and troubles».
Heroes Will Come from Life(page 39).
Cinéastes about their plans of creating annals of the Baikal-Amur Railway construction and cinema services to the builders.
Cinéastes — Leninist Comsomol Prize Winners (page 40).

New Films

Armen Medvedev — Are the Feats Needed? (page 42).
Review of the film «Good Luck to You, Girls» (Azerbaijanfilm, 1973).

Valery Turovsky — To Be Continued. . . (page 51).
Review of the film «Birds over the City» (M. Gorky Film Studios, 1974).

Alexander Lipkov — A Man Is Born to Fly (page 58).
Review of the film «The Cranks» (Gruzia-film, 1974).

Anatoly Volkov — Poor Robinson. . . (page 67).
Review of the film «The Island» (Sojusmultfilm, 1973).

Interview at the Shooting Site

Evgeny Leonov
Mikhail Kozakov — My New Heroes (page 70).
Everyday Quest (page 72).
Actors about their new roles.

Theory and History

Yaroslav Yaropolov — Resposibility before Science (page 73).
Some problems of the popular-science cinema.

Dmitry Pisarevsky — A Lost Link in the Chain of the Cinema of the Thirties (page 86).
Essay in description of a lost film by Brothers Vasilyev «Personal File» (1932).

Alexander Fevralsky — Let's Add the Question Marks (page 95).
Mayakovsky as a scriptwriter.

Profiles

Elena Stishova — Deep Are the Roots (page 98).
About a well-known actor Vsevolod Sanaev.

From the Artistic Experience

Natella Lordkipanidze — Shukshin at the Shooting Site of «Red Guelder Rose» (page 113).
Director at work.

Our Anniversary Heroes

Odelsha Agishev — The Master (page 133).
To the 70th anniversary of Alexei Kapler

Memoirs and Publications

Abram Krichevsky — Thirties, the Years of Our Starts (page 135).
Notes of a newsreelman.

In Memoriam

Viktor Listov — The Oldest (page 153).
Obituary of Alexander Lembert.

Abroad

Rostislav Yurenev — Cannes-74 (page 154).
Notes of a jury-member.

Konstantin Shcherbakov — Searches of Today — Discoveries of Tomorrow (page 177).
Impressions of the XXI Festival of Short Film in Belgrade.

Vsevolod Revich — Mexico without Sombrero (page 188).
Review of the film «White Rose» (Mexico).
Filmography (page 191).

Адрес редакции. 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. Сдано в набор 19/VII — 1974 г. А10230. Подписано к печати 17/IX-1974 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 48 266 экз. Заказ 3245. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Кинодокументалистику на форпосты пятилетки

Дискуссия в редакции «ИК»

Мастера советского документального экрана прилагают много сил, энергии, настойчивости для создания произведений того уровня, которого требуют от них партия и народ. В последнее время на экране появилось немало фильмов, вносящих заметный вклад в художественно-документальное освоение действительности, жизни и труда производственных коллективов, пропагандирующих замечательные достижения нашей страны в хозяйственном, культурном строительстве, показывающих образы людей — непосредственных создателей материальных ценностей общества. Среди них можно назвать такие, как «Личная ответственность», «Хозяева», «Хлеборобы», «Рабочий человек», «Поиск», «Новаторы» (ЦСДФ), «Бригада», «Письмо в газету» (Ленинградская студия документальных фильмов), «Шахтерский характер», «Экономика, организация, управление» («Киевнаучфильм»), «Большой хлеб» (Украинская студия хроникально-документальных фильмов), «Твой день зарплаты» (Рижская киностудия), «За что премия?» («Киргизфильм»), телевизионные ленты «Дороги комиссара Ефремова», «Шахтеры», «Токарь», «Отныне и навсегда», «Вечный узел», «Люди, огонь, металл», «На мосту», «Пахомыч»...

Но время не стоит на месте. Как никогда, оно устремлено вперед! И каждый новый день ставит перед кинодокументалистами новые и все более сложные задачи.

Об этом говорилось в передовой статье «Пятилетка и задачи кинопублицистики», опубликованной в № 6 нашего журнала за этот год. В этой статье, на основе анализа нескольких недавних работ Центральной студии документальных фильмов, ставится вопрос о роли кинопублицистики в художественном отражении и исследовании созидательного труда советского народа. Особый акцент статья ставила на теме социалистического соревнования, его функций в эпоху научно-технической революции, о том, как документальный экран помогает осмыслить взаимодействие объективных закономерностей и — субъективного, человеческого, морального фактора на современном этапе нашего экономического и социального развития.

Чтобы продолжить этот первостепенной важности разговор, за «круглым столом» «ИК» собрались кинодокументалисты, журналисты, критики. В обмене мнениями приняли участие режиссеры И. Беляев, И. Григорьев, Б. Рычков, М. Серебренников, главный редактор ЦСДФ Ю. Аветиков, главный редактор объединения «Экран» Центрального телевидения С. Жданова, главный редактор редакции документальных фильмов и хроники Свердловской киностудии Г. Шеваров, публицисты и критики А. Аграновский, Э. Гонзальес, В. Ишимов, М. Нечаева, В. Синельников.

Председательствовал на дискуссии заместитель главного редактора журнала «Искусство кино» Н. Суменов.

Вполне естественно, что в своих размышлениях участники дискуссии сосредоточивались главным образом на проблемах нерешенных, искали те «рычаги», которые следует пустить в дело, чтобы еще более активно включить кинодокументалистику в решение современных задач.

От арифметики — к алгебре

Ю. Аветиков. Документальное кино накопило и продолжает накапливать огромную информацию. Факт этот ставит нас перед необходимостью качественного скачка, резкого изменения в подходе к работе в кинопублицистике.

Размышляя о том, как должен развиваться документальный кинематограф, чтобы быть на уровне требований жизни, с предельной точностью зафиксированных в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», обобщая практику создания произведений, заслуживших признание зрителей, можно прийти к некоторым выводам о том, какие условия определяют успех документального фильма.

Прежде всего — значимость темы. Правильно найденная точка приложения общественного интереса, информационная полнота и новизна материала. Поэтому наибольший успех сопутствует картинам, посвященным генеральным темам современности — претворению в жизнь советской программы мира и острым аспектам идеологической борьбы, созидательному труду советских людей, научно-технической революции, вопросам нравственного порядка. Конечно, у каждой такой темы есть множество оттенков, неожиданных поворотов, неизведанная еще глубина — и «освоение» их в фильме зависит от проникновения автора в жизненный материал, от осмысления этого материала.

К сожалению, иные документалисты, видимо, полагают, что сама тема гарантирует успех картине, и не стремятся к творческому исследованию темы.

А ведь только такой подход к работе способен заинтересовать зрителя, сделав его соучастником авторских размышлений.

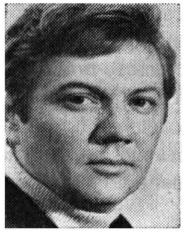
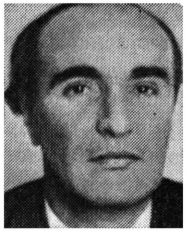
В качестве примера удачно найденной точки приложения общественного интереса можно назвать картину «Хозяева», рассказывающую о бригаде Николая Злобина. Фильм этот не свободен от недостатков, и, если анализировать его детально, то авторам можно предъявить немало претензий. Но мне хочется указать на важнейшую особенность этой работы.

Картина вышла на экран как раз в то время, когда метод бригадного подряда привлек внимание широкой общественности. И когда картину принимал коллектив студии, уже первое ее обсуждение сразу же раскрыло ее высокую актуальность.

Поэтому обсуждение проблем, выдвинутых фильмом, незаметно переросло в серьезный и заинтересованный разговор о проблемах деятельности самой студии! Так злобинский метод бригадного подряда, о котором рассказал фильм, заставил нас задуматься о своей собственной работе. Картина активизировала нашу мысль, вызвала желание пересмотреть что-то в себе, в своем отношении к делу.

Схожий поворот приобрела ситуация с фильмом «Крестьяне». Этот фильм вызвал серьезные деловые совещания в учреждениях, связанных с сельским хозяйством. Интересные и важные дискуссии всегда вспыхивают после показа фильма «Личная ответственность». Можно назвать и другие картины разных студий, которые объединены подлинно творческим умением вторгаться в жизнь, активизировать зрителя, рождать в нем творческий запал, гражданскую заинтересованность. Эту драгоценную способность публицистики необходимо всячески поддерживать и развивать. Если документальное кино хочет иметь своего зрителя — оно должно знать его, знать, чем он живет, что его волнует, и вести с ним компетентный и доверительный диалог, а не просто информировать его, как это часто делают авторы документальных фильмов.

С активизацией зрительского восприятия прямым образом связано другое важное условие, определяющее успех публицистического фильма — я имею в виду наличие в картине проблемы. Именно проблемность, на мой взгляд, прежде всего придает произведению кинопублицистики боевую, гражданскую направленность, делает возможным драматургически осмыслить материал. Как часто, просмотрев иную картину, ловишь себя на том, что экран не задел тебя. Можно рассуждать о слабости сценария и невыразительности комментария, неудачных съемках, вялом монтаже и набившем оскомину стандартном музыкальном оформлении. И все же главный порок подобных лент — отсутствие цели: нет проблемы, которая страстно взволновала бы авторов. Тут следует оговориться: проблемность у нас иногда понимают однобоко, связывая ее только с показом отрицательных явлений. Разумеется, это неверно. Проблемы — это прежде всего задачи нашего бурного роста, которые требуют серьезного исследования, вдумчивого, заинтересованного и широкого подхода художников-документалистов. Любопытный, с моей точки зрения, пример того, как внимательное исследо-

вание жизненного материала помогло создать картину, в которой ставится важная проблема, дает «Личная ответственность».

Авторы задумали картину о двух замечательных командирах производства. Каждый из них мог стать героем отдельного фильма, каждый — человек уважаемый и достойный восхищения, каждый умело руководит своим предприятием, и, наконец, каждый — личность яркая, своеобразная. В своей активной деятельности они не противостоят друг другу, и цели у них общие. Непохожи только методы. И вот жизнь — великий драматург — столкнула их, сама определила накал зрительского интереса и обозначила важнейшую проблему: каким должен быть руководитель крупного предприятия в условиях научно-технической революции. Множество мыслей рождает фильм, знакомя нас с методами, стилем, принципами работы двух, повторяю, замечательных директоров крупных заводов.

Глубинное постижение жизненных процессов само подсказывает кинопублицисту проблемы, которые заложены в поступательном движении нашего общества, и требуют от него боевого партийного взгляда на явления, взгляда участника, а не фиксатора события.

Проблемы, связанные с выполнением заданий пятилетнего плана, с осуществлением решений XXIV съезда партии, с процессом научно-технической революции, утвердили у публицистов обостренное внимание к производственной и экономической сферам жизни страны. А это, в свою очередь, не может не оказывать благотворного влияния и на методы работы кинодокументалистов.

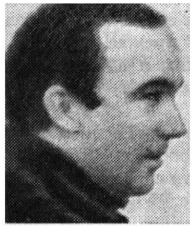
С совершенствованием этих методов связано выполнение еще одного условия, без которого немыслим яркий запоминающийся фильм. Речь идет о том, что экран должен раскрывать характер человека. Как часто мы ограничиваемся перечислением заслуг, забывая, что заслуги эти — результат, а не предпосылка. Мы забываем, что характер на экране — это не каталог поступков человека в разных обстоятельствах, а прежде всего — художническое обобщение, открытие той главной черты, которая и делает героя своеобразным, цельным, одним словом, тем, что называется образом.

Разве не потому документалисты так часто героями своих лент выбирают, скажем, председателя колхоза или директора завода? Здесь легче обнаруживаются мотивы, строгая направленность действий, ибо перед таким героем особо ясна цель.

Да, успех фильма во многом зависит от яркого раскрытия характера и движущих мотивов деятельности героя. Но практика показывает, что следует еще в сценарии чисто литературными средствами стремиться воплотить характер человека, хотя процесс создания документального фильма не является прямой экранизацией сценария. Но обязательное условие — заключенная в сценарии реальная программа исследования человека. Казалось бы, истина общеизвестная, но именно на этом направлении мы терпим наибольшие потери. Именно здесь пролегает водораздел между зрелым, талантливым мастером и — человеком, не умеющим работать в искусстве кинодокументалистики.

У нас на ЦСДФ снимается много лент о людях труда — лент самых разных жанров. Наиболее распространенный из них — фильм-портрет. Просчет иных картин этого жанра в том, что авторы, выбрав в жизни интересного и достойного человека, считают его «достойность» само собой разумеющейся, и фильм становится лишь цепью иллюстраций. Между тем как непохожи на подобные иллюстрированные картинки «Катюша», «След души», «Николай Амосов». А ведь это тоже фильмы-портреты. Только в них характер героя исследуется, а не «демонстрируется», авторы считают нужным доказывать, чем примечателен человек, чем заслужил признание. Совершенствовать мастерство лепки характера в документальном фильме — по-моему, один из главных «ключей» к развитию кинопублицистики. Без него невозможно создать на экране полнокровный образ нашего современника — советского человека, строителя нового общества. Свое веское слово предстоит сказать на этом пути и авторам сценариев. Если драматург не просто описывает хорошо знакомого ему человека, но и указывает те заветные кнопки, нажав которые героя можно высветить изнутри, то это и есть профессиональная работа сценариста.

Автор сценария В. Чачин и режиссер Л. Дербышева работают сейчас над фильмом «Слава труду», посвященным социалистическому соревнованию. Традиционный подход к сценарию обязывал бы нас добиваться, чтобы уже в либретто были последовательно изложены эпизоды, чтобы была обозначена композиция будущего фильма и т. д. Но вдумываясь в различные аспекты социалистического соревнования, в многообразие его форм, авторы наме-



Участники дискуссии:
Ю. Аветиков,
А. Аграновский,
И. Беляев,
Э. Гонзальез,
И. Григорьев,
С. Жданова,
Б. Рычков,
М. Серебренников,
Г. Шеваров

тили сперва программу исследования этих вопросов, пути поисков. Тогда стала очевидной целесообразность такой формы работы: только проведя исследования с помощью кинокамеры, авторы представят окончательную точную литературную запись. Вот это и будет реальный сценарий.

Мы часто употребляем понятие «авторский фильм». И верно, именно на этом пути одерживает победы современный документальный кинематограф. Хочется подчеркнуть, что помимо своеобразного видения, индивидуальной подачи материала, «авторский кинематограф» предполагает прежде всего ярко выраженную позицию автора. Вспомним картины Р. Кармена о Латинской Америке, К. Симонова о Вьетнаме, работу Г. Радова в «Хлеборобах», С. Образцова. Это и размышления и исповедь; нам понятно, что авторы любят, что ненавидят, что утверждают, а против чего восстают... Без яркой, четкой позиции автора нет настоящего произведения публицистики, потому, что там, где нет ярко выраженной авторской позиции, там, где, говоря словами М. Шагинян, мысль не поднята над фактом, там — только факты, следовательно, одна лишь информация. М. Горький говорил, что факт — еще не вся правда, он только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства.

А чтобы сырье превратить в настоящую правду искусства, необходима глубоко творческая работа автора в документальном кино. Меры, которые предпринимаются по выполнению Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»: и ставшее уже нормой перспективное тематическое планирование, и совершенствование методов работы съемочных групп, и стимулирование работы над главными, важнейшими темами современности — все это открывает большие перспективы для плодотворной деятельности автора в документальном кинематографе. Необходимо только решительнее отказаться от привычных, уже отработанных штампов — особенно это касается картин на производственные темы,— необходимо уверовать в то, что современный зритель выдвигает новые требования, что он ждет от нас компетентного и доверительного разговора с ним на экране; необходимо понять, что, представляя своего героя в чисто информативном плане, мы лишаем его духовности, того огромного идейного и нравственного начала, которое как раз и вызывает удивление и восхищение во всем мире. И наконец, надо нам помнить, что великое искусство экрана — это искусство зрелищное, эмоциональное, что в арсенале его имеется множество профессиональных тайн, которые и делают картины увлекательными.

Б. Р ы ч к о в. В Постановлении ЦК партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» сказано, что в советском документальном кинематографе должны находить талантливое отображение процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворения в жизнь великих ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира.

Заметьте —«процессы»! Отсюда, по-моему, следует основной вывод: в центре подлинно современного документального фильма должна обязательно стоять общественная проблема. Впрочем, «стоять»— неудачное слово. Проблема должна жить в фильме: укрупняться, развиваться, как это происходит в реальной действительности. Есть у нас сегодня такие картины? Несомненно, есть. Они появляются реже, чем хотелось бы, но — появляются. И — что радует — не только в Москве. С этой точки зрения мне представляется удачей ленинградская картина «Бригада». Можно, правда, спорить о ее режиссерском решении. Что же до самой коллизии, то она очень актуальна и драматична. «Бригада»— фильм социально острый. Герои его, избрав путь современной организации труда («больше продукции меньшими силами») должны решить, кто в их коллективе л и ш н и й. А это нелегко, жестоко на первый взгляд. Но это — конфликт жизненный, реальный, с ним в ближайшее время, видимо, придется в той или иной мере сталкиваться все большему числу коллективов, которые хотят по-настоящему бороться за повышение производительности труда.

И документальное кино не вправе уклоняться от наблюдения и анализа подобных явлений, отражающих диалектику времени.

Вот почему я считаю опыт сценариста М. Серебренникова и режиссера Н. Боронина — авторов «Бригады»— принципиально важным: они вовремя увидели актуальнейшую проблему и постарались воссоздать ее на экране, не упрощая и не боясь остроты вопроса.

Ведь если говорить о тенденциях, мешающих развитию кинопублицистики, то прежде всего нужно указать на проявляющуюся во многих фильмах склонность к проторенным путям, к повторению уже открытого в публицистике газетной, журнальной. Не хватает нам иной раз смелости и зоркости в осмыслении материала жизни.

Работать в кинодокументалистике сегодня можно только во всеоружии знаний. Глубоко архаичен бытующий взгляд на кинодокументалиста как на универсала, способного с равной легкостью рассказывать в кино обо всем на свете — сегодня о спорте, завтра — про геологов, послезавтра — о балете. Но когда же изучать материал?! У нас ведь жесткие сроки производства! Иной раз чувствуешь, что проблема значительна, сложна, а добраться до ее глубин, «дойти до самой сути» нет времени, да и знаний не хватает.

В строках Постановления ЦК КПСС о кинематографии выражено насущное веление времени. Дальнейшее развитие советской документальной кинематографии зависит прежде всего от каждого из нас — от нашей глубины и вдумчивости в изучении современности, смелости и гражданской увлеченности в творчестве.

Медлить нельзя, если мы не хотим отстать от жизни. Но я исполнен оптимизма, потому что сознание необходимости перемен уже претворяется в повседневной практике.

В. Синельников. Лучшие фильмы сегодняшнего дня свидетельствуют о высоком потенциале нашей публицистики. И в смысле внедрения в современную проблематику, и в смысле поиска художественных средств разработки темы. Посмотрите, как остро, точно и образно сумел И. Герштейн в своей ленте «За что премия?» осмыслить и передать сложную социально-экономическую коллизию, в которой пересеклись многие и разнохарактерные факторы — производственные, управленческие, психологические.

Чего нам не хватает зачастую — это вертовского взгляда на хронику, как на «агитатора, горлана, главаря», романтической веры в свое искусство, страстности, органически сплавленных с углубленно-научным анализом жизненных явлений, народнохозяйственных проблем. Только так можно достойно запечатлеть на экране поэзию и глубокий смысл созидательной деятельности нашего народа. Только так можно увлечь, взять в плен миллионы зрительских сердец.

Г. Шеваров. «Чего надо бояться в нашем деле? — спрашивал Михаил Светлов и сам отвечал: — Надо бояться таблицы умножения. То, что девятью девять — восемьдесят один,— не ты сочинил. Любить Родину — не твоя идея. А вот как ее любить, ты должен сообщить людям». Я думаю, что такая таблица умножения — опасность номер один и в нашем любимом деле, в документальном кино, в хронике.

Одним из самых распространенных и популярных видов экранной публицистики являются киножурналы. Как известно, на студиях СССР выпускается свыше 70 периодических киноизданий. Тысячи зрителей смотрят каждый номер журнала «Советский Урал», выпускаемого нашей студией. Интерес к нему понятен: многие страницы журнала содержат информацию важную, актуальнейшую по тематике. Но всегда ли нам удается найти образный эквивалент фактам и событиям, рожденным нашей действительностью? Нас, конечно, обрадовало то, что тридцать третий номер киножурнала «Советский Урал» за прошлый год был отмечен поощрительным дипломом VII Всесоюзного кинофестиваля. Но мы отлично сознаем, что далеко не все его выпуски поднимаются до уровня выпуска дипломированного. Прежде всего, журнал нередко грешит отсутствием оперативности. К сожалению, из номера в номер кочуют сюжеты-близнецы. А ведь большинство наших сюжетов снимается на форпостах девятой пятилетки, посвящено социалистическому соревнованию, передовикам производства. За каждым кадром — удивительные люди, явления. Но как же удручающе подчас похожи они друг на друга в поверхностных информационных зарисовках, сопровождаемых сухим, невыразительным комментарием.

В чем же дело? Я часто мучительно задумываюсь над этим вопросом. Ведь никто не понуждает наших режиссеров и операторов снимать таким образом. Чем же объяснить тогда творческую леность молодых, полных сил совсем еще недавних выпускников ВГИКа, предпочитающих дежурную фиксацию совещаний настойчивому и вдохновенному поиску сюжета в гуще жизни?

Мне представляется, что сегодня сама жизнь требует от оператора корпункта журналистских, репортерских навыков в работе, умения самостоятельно, с партийных позиций осмыслить событие, факт.

В шаблоне повинны, конечно, и мы, редакция хроники. Киножурналу необходима ясная продуманная многообразная тематическая и творческая программа, которая увлекала бы, пробуждала инициативу операторов корпунктов студии в Челябинске, Уфе, Тюмени...

Но разработку подобной программы, и перспективной и злободневной одновременно, нельзя осуществлять в наше время кустарно, лишь на основе разрозненного опыта отдельных студий и редакций. Здесь требуется подход научный, усилия объединенные. К сожалению, современное киноведение почти не дает нам рекомендаций по дальнейшему развитию экранной периодики, не обобщает и не осмысливает достижения и просчеты практики десятков киножурналов, появляющихся на экранах страны. Каждая статья (о книгах я вообще не говорю), касающаяся кинохроники, для нас представляет огромную ценность. Но их, увы, слишком мало.

Мы, работающие на периферии, имеем слабое представление о том новом и важном, что происходит сегодня в советской и мировой кинодокументалистике. Не только зарубежные киножурналы, но и лучшие советские выпуски, работы наших товарищей из других городов и республик посмотреть вовремя мы не можем. Думается, нашему творческому союзу необходимо постоянно готовить такие программы и направлять их на все студии кинохроники, сопровождая беседами, лекциями, обсуждениями. Такая «школа» нам жизненно необходима. Необходима для перехода от «арифметики» — к «алгебре»...

И. Беляев. Прежде всего: всем нам нужно учиться изучать жизнь. Учиться — и одновременно изучать, потому что жизнь, современность изменяются в небывало высоком темпе.

Пусть это прозвучит парадоксом, но этот высокий темп требует от художника умения торопиться медленно. Но среди нас есть люди, которые этого не понимают и ставят фактически знак равенства между быстротой и поверхностностью. Они привыкли делать все с наскока: пришел, увидел, снял, сунул герою микрофон — благо, люди у нас сейчас грамотные, культурные, расскажут все, что нужно и как нужно.

Больше так работать нельзя. Скучно так работать. Нельзя тащить на экран устаревшие модели реальности. Пользоваться стереотипами пропаганды вчерашнего дня. Выдавать прописные истины за художественные открытия: «человек любит трудиться»— кто на основе этой «идеи» напишет пьесу или поставит игровой фильм? Никто. У нас же нередко это — мысль, это — стройматериал для ленты. Нельзя полагать, что зритель бескорыстно любит нас за одно лишь наше существование. Зритель не только наш союзник, но и «противник» — противник в том смысле,

что мы обязаны его постоянно завоевывать. Своей работой. Давая пищу его уму и душе. Изобретая новые формы и приемы. Отыскивая новый, оригинальный, поучительный материал для фильмов. Преподнося его увлекательно, страстно, темпераментно.

Обязательно — страстно и темпераментно. Если фильм бесстрастен, значит, он и в политическом и в нравственном плане бесполезен.

Диспут в диспуте

Стоит отметить примечательный оттенок разговора, состоявшегося за «круглым столом» редакции. Прежде точкой отсчета в критических размышлениях выступавших нередко служили фильмы, относимые к достижениям современного документального кино: их брали за эталон, воспринимали как некое собрание нормативов.

Иначе велся разговор на этот раз.

В этой связи показателен спор вокруг фильма А. Аграновского и И. Гутмана «Хозяева». Картина эта остроактуальна, она рассказывает об одном из самых перспективных и прогрессивных начинаний в нашем хозяйстве — методе бригадного подряда, выдвинутом Героем Социалистического Труда Николаем Злобиным и получающем нынче распространение не только в строительстве. Фильм современен и по мысли и по форме, он не ограничивается показом внешней стороны дела, но проникает в суть явления, увлекает зрителя, поднимаясь до обобщений.

И тот факт, что именно эта интересная лента вызвала за «круглым столом» «ИК» оживленную полемику, как стрелка на альтиметре, отмечает высокую степень требовательности, с которой судят сегодня кинодокументалисты о делах в своем «цехе».

Начал спор В. Синельников:

— Мне представляется, что задачи кинопублицистики, разрабатывающей тему труда, современного производства, социалистического соревнования, показывающей рабочего человека, соотносясь с общими принципами документального кино, обладают в то же время и своей, отчетливо просматривающейся спецификой. К сожалению, на практике эта специфика ныне оказывается в определенной мере «размытой». Я имею в виду нередкую утрату пропагандистского начала кинопублицистики, ее общественного звучания, действенности и динамизма, стремления не только отражать явления жизни, но и влиять на них, другими словами — предвидеть события, а не только идти за ними вслед. А ведь потенциал советской кинопублицистики очень высок — это подтверждается ее славными традициями. Вспомним прекрасную страницу советского искусства — медведкинский «кинопоезд», его роль, общественную функцию. «Кинопоезд» был агитатором, он призывал, пропагандировал, сражался.

В чем причины недостаточной эффективности некоторых произведений кинопублицистики? Об этом, по-моему, особенно важно поговорить в профессиональном кругу. Вот одна из них.

Документалист частенько нагружает свой «пароход», не очень задумываясь о жанре, о точной задаче, об адресе фильма. Смотришь иной раз хронику, запечатлевшую будни страны, и не понимаешь, что хотел автор — набросать портрет героя? заглянуть в суть почина? раскрыть характер соревнования двух бригад? обличить формализм в организации трудового соперничества?

Вот поэтичная картина «Причалы КамАЗа». Яркое эмоциональное начало — дощатый причал, единственное, что осталось от вчерашнего дня этих мест, принимает и принимает людей, стекающихся сюда со всей страны. Бравурная медь оркестра обращает нас к поэтике тридцатых годов, образно подводя к мысли о преемственности традиций наших пятилеток. Потом мы перенесемся в нарождающийся не по дням, а по часам город, вольемся в стремительный и мощный человеческий поток... Вслед за крановщицей взглянем с высоты птичьего полета на гигантскую строительную площадку... И, приготовившись после этой эмоциональной интродукции к главному, вдруг с удивлением прочтем титр: «Конец».

Для чего снята эта лента? Ее причислили к «открыточной» серии, цель которой, дескать, скромна: показать самые примечательные стройки страны. Но кому и зачем нужен «открыточный» КамАЗ? Кого он способен увлечь? Что объяснить? Верно взятый авторами смысловой и эмоциональный начальный аккорд требовал продолжения мелодии — увы, продолжения не прозвучало...

А ведь сколько интересных судеб скрестилось на КамАЗе, динамика и размах этой стройки дает возможность и показать опыт горячей и умной работы и проанализировать острые конфликты! С несравненно большим «кпд» «сработали» бы мастерство и талант замечательного документалиста А. Зенякина, если б его фильм имел четкий и точный прицел, серьезную публицистическую сверхзадачу.

Бывает, что некоторая расплывчатость поставленной цели прослеживается и в по-настоящему злободневной, содержательной картине. Фильм «Хозяева» сделан сильным кинематографистом в содружестве с публицистом, который всегда остро видит корень проблемы, обладает даром преломлять ее сквозь призму объемных человеческих характеров.

Однако что такое этот фильм? Киноплакат? Но ведь задолго до выхода картины почин Злобина был отражен во многих печатных выступлениях, одобрен Центральным Комитетом партии.

Рассматривать ленту как своеобразное «пособие» для строителей — тоже явно несправедливо. Совершенно очевидно, что авторы хотели показать общественную, социальную ценность почина, а не его технологию и экономические параметры. Задачу эту они решили на добротном профессиональном уровне. Но... поздно. Особенно очевидно это, если вспомнить, что премьера фильма совпала с публикацией статьи самого А. Аграновского, в которой он рассматривал непростую коллизию, мешавшую широко распространять метод бригадного подряда на стройках страны.

Насколько интереснее и современнее был бы фильм «Хозяева», если б авторы обогатили его еще и материалом новой статьи Аграновского! Кстати, убежден, что такая лента была бы куда ближе публицисту по складу его таланта.

...Соображения В. Синельникова дополнил Б. Рычков. С его точки зрения, авторы «Хозяев» напрасно «поручили» рассказывать о методе бригадного подряда самому Николаю Злобину: он десятки раз выступал на различных собраниях, и потому его экранному рассказу, по мнению Б. Рычкова, не хватает первозданности, свежести, увлеченности. А режиссер И. Гутман, один из самых ярких художников-документалистов, пошел на сей раз, сказал Б. Рычков, «за текстом», и многое в фильме стало иллюстративным.

Полемизируя с В. Синельниковым и Б. Рычковым, А. Аграновский рассказал о своем опыте в творческом, публицистическом исследовании животрепещущих проблем современности.

— Я журналист,— сказал он,— преимущественно газетный. Для кино пишу редко. В последнее время чаще всего отказываюсь. Хотя кино меня интересует: здесь гигантская аудитория. Самая большая — у газет, затем — телевидение, потом кино. Даже такой фильм, как «Хозяева», увидели миллионы людей. Фильм, я согласен, средний. Но раз уж заговорили о нем, придется и мне. Если делиться опытом, то лучше своим, чем чужим.

В газете занимаюсь публицистикой. Публицистика — это такая штука, которую двигать может только мысль. Когда нет в очерке идеи, то никакие сиреневые облака, никакие «глаза с добрым лукавым прищуром» современного читателя не привлекут. В публицистике эстетическое наслаждение читателю доставляет прежде всего твердость, острота, самостоятельность или, как говорил Л. Н. Толстой, г о р д о с т ь мысли.

Хорошо пишет не тот, кто хорошо пишет, а тот, кто хорошо думает.

Полагаю, что к кинопублицистике это относится в полной мере. Разумеется, как и в газете, тут множество жанров, и все они полезны. Есть путевые киноочерки, научно-популярные, есть портретные зарисовки, пейзажные зарисовки, есть хроника, репортаж о событиях в стране и в мире. Возможно, «просто» новостей нам более всего и не хватает в кино. Но не называйте информацию публицистикой.

Тезис считаю важным, его разовью. Та же тема «Хозяев» велась в «Известиях» широким фронтом. И никого не удивляло, что после первого очерка о злобинской бригаде шли фоторепортажи, информации, обзоры писем, критические корреспонденции, передовые статьи, рейды по стране. И никто не требовал, чтобы в одном газетном выступлении все было раз и навсегда решено.

Была не просто газетная кампания, был спор. Многие не могли взять в толк, как это можно отдать рабочим или даже, по выражению начальника стройуправления, «продать» дом со всеми потрохами: вы хозяева — стройте. Что сэкономите — половина ваша, что перерасходуете — из вашего кармана. (Мысль эта осталась в фильме, была высказана Злобиным и, судя по всему, зрителями замечена.) В ходе эксперимента «половину» ужали до 40 процентов, но все равно некоторые экономисты говорили, что большие заработки развратят рабочих, что подрядный метод мы заимствуем у капитализма, это «не наш» путь и т. п.

Шел спор, и хотя я с самого начала был за бригадный хозрасчет, острых углов старался не обходить. В публицистике хуже всего предвзятость, лучше — «послевзятость». Я писал, что еще храм в Кижах строился по подряду, но не все старое плохо. Писал, что суть не в количестве дензнаков, а в их соответствии мере труда. Писал, что вне подряда остались сантехники, лифтовики, электрики, что другим строительным бригадам, работавшим рядом, не обеспечили тех условий, какие были у злобинцев. Писал, что надо покончить с «организационной чухломой», навести порядок в материально-техническом снабжении. Еще в первом очерке, в 1971 году, предупредил, что лучший способ угробить почин — объявить его панацеей. Захвалить на корню. Возбудить неконтролируемый восторг. Вот введем подряд, и — эх, зеленая, сама пошла! Нет, «сама» никогда не идет.

Борьба была непростая, ее вели строители, партийные и советские органы, в ней участвовали «Правда», «Известия», другие газеты. Потом бригадир Злобин был приглашен на Секретариат ЦК КПСС, выступил там очень дельно, потом, как известно, вышло Постановление Центрального Комитета о широком распространении злобинского движения, и оно было названо патриотическим движением трудящихся. Спор кончился, но дело не кончилось. Напротив, по-настоящему оно после этого только началось. Да мы и не ждали, что сложнейшая перестройка — экономическая, психологическая, нравственная — пройдет легко и даст сиюминутный эффект.

О фильме. Когда мне позвонили со студии и попросили сделать пропагандистский фильм о злобинцах, я согласился. Посчитал, что для дела он может быть полезен. Я потому согласился, что для меня это была часть работы. Еще одна педаль. Только и всего. Говорят, некий поэт, выйдя утром из дома, сказал: «Сочинил стихотворение о любви. Закрыл тему». Так вот я не собирался «закрывать» тему.

Не зря назван фильм так же, как газетный очерк. Не случайно мурманский бригадир Сериков говорит с экрана (для меня это было приятной неожиданностью), что узнал о Злобине из «Известий», тогда и решил с ним соревноваться. Газетное первородство фильма не скрыто. Думаю, свое дело он сделал. Зрители увидели героев, убедились, что действительно они чувствуют себя хозяевами на стройке, смогли оценить их труд и их заработки, услышали, что нечего стыдиться больших денег, если за ними большой труд. Ругайте нас, если этот киноплакат неубедителен, неярок. Но не за то, что в нем нет инструкций

по внедрению метода или критического разбора дела в масштабах страны.

Не люблю недомолвок. В. Синельников ухватил противоречие: вышел фильм об успехах бригады — хвалебный, вышла статья о том, что слишком мало таких бригад,— ругательная. И автор, как выяснилось, тот же самый. Очень эффектно. По-видимому, было бы приличнее, если б один хвалил, другой ругал? Но я против такого разделения труда. Я бы, пожалуй, устыдился, если бы сделал только плакат, предоставив другим бороться с недостатками. Публицистика всегда воюет «за» и воюет «против». За утверждение нового — против того, что мешает ему. Еще раз: фильм существует не в безвоздушном пространстве, не сам по себе, а в ряду множества статей, очерков, газетных полос. Рядом с ними, а не вместо них.

Интереснее, если хотите, разобраться в другом: почему автор, «тот же самый», не предложил студии вступить в борьбу с самого начала, еще три года назад? Можно ли было эту работу, проделанную партийной печатью, выполнить средствами кино?

В девятой пятилетке мы подошли к пределу экстенсивного роста, возможности дополнительных инвестиций не беспредельны. Овладеть наукой управления, повысить эффективность экономики — это путь скорее единственный, чем главный. Мне представляется очень важным напомнить ту часть речи Л. И. Брежнева в Ташкенте, где говорилось о дисциплине, о порядке. Там есть мысль о том, как изменилась цена простоев в наш век. Одно дело получасовой простой человека с лопатой и совсем другое — получасовой простой человека с мощным башенным краном, панелевозом, экскаватором. Совершенно разные вещи!

Писать об этом мы в общем уже научились, снимать — в общем еще не умеем. Почему? Почему плотины, вышки, корпуса, которые сто раз были на экране, кино п о к а з ы в а е т, а о сложнейших организационных и экономических перестройках, которых на экране не было, в лучшем случае р а с с к а з ы в а е т? Причем показывает чаще всего мастеровито, а рассказывает чаще всего дилетантски. Одна причина проста: где нет знания проблем, там всегда казенщина, заемное слово. Штамп — это попытка сказать о том, чего не чувствуешь, не понимаешь. Но дело не только в этом. Показать новые явления действительно трудно. Нужен новый язык, его еще не выработало документальное кино.

Количественные сдвиги у всех на виду, продемонстрируйте размах КамАЗа, и люди все поймут, они умные. В необходимости качественных сдвигов надо их убедить. Современный зритель привык думать, он готов согласиться с нами, но хочет, чтобы мы доказали ему свою правоту. И в одах и в сатирах крикливость ему претит одинаково. Такого тона он не приемлет ни в литературе, ни в кино. А мы подчас декларируем, не затрудняя себя поисками резонов, повторяя тысячу раз сказанное. Тот новый язык, о котором я говорю, требует размышлений, споров, столкновения разных точек зрения.

Я думал: почему люди подчас так плохо говорят с экрана? Знаю это по себе. Ставши одним из персонажей фильма о журналистах, произносил, хотя и без бумажки, заученное, был скован, очень себе не понравился. Живой человек в кино — это как подарок. Пир души, именины сердца. Здесь Б. Рычков говорил, что зря мы доверили бригадиру вести рассказ, это, мол, не интересно. Вы профессионалы, вам видней. Но я-то знаю, что в жизни он очень интересен: умница, спорщик, думающий мужик. Куда все это делось, когда его стали снимать? Видимо, человек лучше всего раскрывается, когда отстаивает свое, воюет за то, что ему дорого. А когда выкладывает готовое, это не может быть интересно. Вся великая русская литература началась, как известно, с диалога, с отрицания «не»: «Не лепо ли ны бяшет, братие, начати старыми словесы...» Вне диалога нет публицистики.

И последнее. В том же фильме «Хозяева» едва ли не самым важным я считал показать порядок в злобинской бригаде: забор на месте, панели сложены, ни один кирпич не побит, все стекла целы. Все это операторы сняли, и режиссер И. Гутман смонтировал, по-моему, хорошо. Но работали эти кадры вполсилы. Потому что зритель не ощутил новизны: что особенного, так и должно быть. Потому что камера была застенчива. Сдвинься она чуть влево или чуть вправо, и зритель увидел бы другой дом, который строит обычная бригада: в нем половины стекол нет. Ведь у нас прорабы не зря выписывают полуторную, а то и двойную норму остекления. Вот ведь что означает на деле, когда рабочие становятся хозяевами. Не только в высоком общественном смысле, но и в самом простом, житейском. На своей стройплощадке. Разумеется, в сценарии было предложено сравнение с другой бригадой, но на студии мне сказали: «Это для «Фитиля».

Вы поймите, я действительно хотел сделать пропагандистский фильм о новаторах. Но лишите плакат контрастов, откуда быть яркости? Привыкли: есть резервация для критики —«Фитиль». Хороши были бы газеты, оставь они себе только публицистику «за», а всю публицистику «против»—«Крокодилу».

Здесь снова вступил в спор Б. Р ы ч к о в:

— Интересно рассказывал Аграновский. Гораздо интереснее, чем в своем фильме. Почему? Потому что мы услышали про б о р ь б у за злобинский метод, а видели — лишь готовый результат этой борьбы. А результат не всегда дает представление о масштабе и серьезности процесса. Отчего злобинский метод не может уже сегодня охватить всех строителей? Оттого, что бригада работает не в вакууме. Она связана технологической цепочкой с десятками других звеньев, с управленческим аппаратом, которые действуют по прежним принципам и не заинтересованы материально в том, в чем заинтересован коллектив бригады. Строительное руководство еще не в состоянии обеспечить всем площадкам тылы так, как обеспечило некоторым. Чтобы злобинское движение стало массовым, нужно его принципы рас-

пространить на все подразделения, на управление, трест, главк. Поднять на иной уровень управление и планирование. То есть создать с и с т е м у. Это нелегко — и по объективным и по субъективным причинам, требует времени. Но — это обязательно будет, будет!

Аграновский написал об этом в газете — об этом бы поставить и фильм!

Это, так сказать, внешняя сторона дела. А есть наверняка и внутренняя. Работать по-современному — по-злобински или, скажем, по-щекински — значит прежде всего вкладывать в дело куда больше ума, нервов, сердца, забот, беспокойства. Ведь и в бригаде Николая Злобина, я думаю, не всем сразу пришлось по нраву в полной мере отвечать рублем за нарушения сроков, за порчу материалов, за брак.

А. А г р а н о в с к и й. Из бригады Злобина ушел один человек.

Б. Р ы ч к о в. Ушел — один. А сколько членов бригады мучительно превозмогали в себе сомнения, колебания, инерцию покоя, сколько было дискуссий с женами?

Да, новое входит в жизнь в борьбе. Меняется не только техника и организация, меняется сознание людей. И в этом заключается важнейший и труднейший предмет искусства. Рядом с домом, где целы все стекла, на экране можно показать дом, где половина окон разбита. Но вот стоит человек: он хорошо одет, на нем модный пиджак и широкий галстук, а что он собой представляет — этого сразу не поймешь. Может, он тоже «дом с разбитыми окнами»?

Разобраться в этом, разобраться в хитросплетениях жизни, понять и суметь показать душу человека, заметить новое и вовремя поддержать его — повторяю, вовремя! — раскрыть подлинный драматизм и диалектику борьбы за прогресс, восстать с экрана против всего, что мешает поступательному движению, и показать, почему у нас новое о б р е ч е н о одержать победу,— вот наша задача. Еще и еще раз вескими доводами раскрывать исторический оптимизм нашего общества! Во имя этого стоит работать...

С. Ж д а н о в а. Борис Рычков сказал, что авторы «Хозяев» напрасно поручили вести рассказ о методе самому Злобину, он, мол, многократно выступал на собраниях и поэтому утратил свежесть и увлеченность рассказа. Не могу не возразить Рычкову!

С каким темпераментом, как увлекательно рассказывал сегодня Аграновский! Но ведь и он не первый год занимается злобинским движением, вложил в него силы, нервы, энергию. А свежести, как видим, не утратил. Почему же реальный герой — борец и строитель — станет говорить о деле своей жизни сухо и равнодушно? Нет, товарищи, в подобных случаях виновник — режиссер, не сумевший создать атмосферу, в которой герой почувствовал бы себя естественно, раскованно.

Думаю, что это в большой мере касается всего построения документального фильма. Конечно, режиссер обязан композиционно конструировать картину, то есть управлять течением событий, направляя их в русло документального сюжета. Но, прокладывая русло, не нужно избегать неожиданностей, изгибов, экспромтов — тем лучше, тем ближе к жизни, к ее правде.

Несколько неожиданный вывод из спора о «Хозяевах» сделал И. Г р и г о р ь е в:

— Общественно значимых явлений вокруг нас — масса. Приходишь на любой завод — обнаруживаешь десятки проблем. Как в них разобраться? Какие — самые актуальные — поставить в картине? Как отыскать среди тысяч людей такого или таких, кто по-настоящему живет в этих проблемах, и показать в таких ракурсах, чтобы это задело за живое любого зрителя, даже самого далекого от этого круга дел? Как выполнить свою сверхзадачу — через одного, двух или трех героев показать современный рабочий класс, его производственную, социальную, житейскую философию?

Считаю, что неоценимую помощь нам могли бы оказать газетчики, журналисты, писатели, которые по роду своих теоретических пристрастий хорошо сориентированы в явлениях времени.

— Мы не можем ждать, пока к нам придут «варяги», люди со стороны, которые знают жизнь и «сблизят» с нею документальное кино! — резко возразил И. Б е л я е в.— У нас один выход: самоусовершенствоваться. Самим, как я уже говорил, научиться изучать современность. Самим, а не по чьей-либо подсказке искать своего героя. Самим искать к этому герою «ключи». Самим делать о нем фильм и стараться, чтобы фильм этот был интересен — в самом наивном смысле: чтобы зритель смотрел его с интересом, с увлечением, затаив дыхание, плакал и смеялся. Только так мы обязаны пропагандировать наших людей и наши идеи. Только так!

...Казалось бы — как несхожи позиции участников «диспута в диспуте», как различна тональность, что ли, их подхода к «предмету спора». Но — пусть это прозвучит парадоксально — разнородные речи выявили некие общие тезы.

И прежде всего — мысль о том, как первостепенно важна в документальном кино проблема а в т о р а, кто бы он ни был, этот искомый автор — журналист ли, профессиональный сценарист или сам режиссер... Сколь многое зависит от его эрудиции, одаренности, настойчивости, социальной зоркости.

Это теза первая. А вот вторая: по счету, но отнюдь не по значению.

Рассуждая о природе и задачах современного кинематографа и, в частности, документального, мы чаще делаем акцент на том, что выделяет, обособляет, отличает экранное искусство от смежных, пограничных и родственных творческих сфер. Это само по себе и оправданно и необходимо, но лишь до известного предела.

Не следует забывать о том, что кинематограф лишь один из секторов нашего идейного, эстетического, воспитательного фронта. Реальный опыт подсказывает, что в интересах монолитности и дееспособности это-

«Хозяева»

«Бригада»

«За что премия?»

«*Вечный узел*»

«*Рабочий человек*»

«*Отныне и навсегда*»

го фронта нужно внимательно изучать проблемы взаимодействия кино, печати и телевидения. Образцы талантливого и точного понимания диалектики своеобразия и общности в развитии всех средств коммунистического воспитания мы черпаем в решениях XXIV съезда КПСС, в Постановлениях ЦК партии по вопросам литературы и искусства, в докладах и выступлениях Л. И. Брежнева. Следуя этим образцам в теории и практике документального кинематографа, мы сумеем более полно и энергично выявлять резервы для идейно-художественного подъема документального кино, для умножения его воспитательного и пропагандистского потенциала.

Не останавливайся, мгновение!

Так уж получилось, что, ведя речь об «образной публицистике», участники встречи до сих пор больше уделяли внимания второй части формулы, «публицистичности», и меньше — первой, «образности», почти не затрагивая внутренних принципов и закономерностей документального фильма, его архитектоники. Разговор об этом круге проблем начала С. Ждапова:

— Не так давно в Донецке, на фестивале телевизионных фильмов, я посмотрела подряд десятки документальных лент, в той или иной мере отражающих современное бытие трудовых коллективов. Среди этих лент, снятых чуть не во всех концах страны, были работы разного художественного достоинства, различные по глубине проникновения в существо дела. Главный приз получила ленинградская картина «Токарь» В. Виноградова — авторский фильм-портрет Героя Социалистического Труда Е. Морякова, яркого человека, влюбленного в свою профессию, истинного представителя советского рабочего класса. Фильм И. Хомского «Отныне и навсегда»— тоже портрет, но — своеобразный, «групповой». Он знакомит нас с рядом людей — секретарем комсомольской организации, начальником цеха, главным технологом, начальником ОТК. И хотя создатели ленты начисто отказались от дикторского текста, вообще от какого бы то ни было авторского комментария, перед нами постепенно возникает живой образ коллектива завода имени Владимира Ильича, с его заботами, радостями, сложностями и коллизиями. Мы понимаем, что во всем этом — не только жизнь завода, но и судьба каждого, с кем столкнул нас экран, любого ильичевца. Примечательный фильм сделал в Саратове Д. Луньков. «Вечный узел»— короткая, скромная, деловая картина о творческих связях ленинградских тракторостроителей и саратовских хлеборобов, которые в поле испытывают машины Кировского завода. В ленту включены ретроспективные кадры, и она звучит как рассказ о ленинской традиции смычки города и деревни, о том, как эта традиция преломляется сегодня. Красиво снята картина «Наш ТУ-154» А. Полушкина и И. Дюбина (Куйбышев). И ее красота — не внешняя, формальная, кинооткрыточная. Впечатляющий образ рождения самолета, творческого акта, в котором слились мысль и труд многих людей,— вот что рождает ощущение красоты. Поэзию труда воспевает и лента Ю. Беспалова «Люди, огонь, металл» (Горький), пластичная, очень удачная профессионально. Вдохновенная музыка С. Прокофьева сливается в ней воедино с вдохновенной работой сталевара И. Белова, кузнеца А. Огнева, вальцовщика А. Магрычева — художников огня и металла. Интересны телеочерк «Пахомыч» О. Вязовского (Мурманск) — о последователе Н. Злобина, бригадире треста «Мурманскпромстрой» В. Серикове, и картина А. Ивакина «На мосту» (Новосибирск), повествующая о возведении большого моста на одной из крупнейших строек пятилетки — железнодорожной магистрали Тюмень — Тобольск — Сургут.

Эти и некоторые другие работы наших режиссеров, сценаристов, операторов, показанные в Донецке, свидетельствуют, по моим наблюдениям, о том, что в телевизионном документальном кино наметилась тенденция к более глубокому, более проблемному отражению актуальных процессов современности. Но даже эти — лучшие — фильмы идут от итога — результата трудового соперничества,— к истоку. Подобное построение неизбежно ведет к информационности, иллюстративности, заданности, а главное — лишает фильм драматургии.

А ведь творческая инициатива — сердцевина, суть, движущая сила соревнования — заведомо несет в себе драматический заряд. И задача художника «взорвать» этот заряд, то есть имманентными искусству средствами раскрыть драматургию инициативы. Раскрыть в движении, в сшибке характеров, воль, страстей.

Это невозможно, если идти путем реставрации событий, путем, так сказать, реминисцентным. Только фиксируя камерой ход события от начала к завершению, только в наблюдении документалист сумеет раскрыть драматургию соревнования.

Конечно, есть какой-то резон и в лентах, представляющих нам некоторую данность: вот токарь, который дал годовую программу за полгода или принял высокое встречное задание и держит слово. Но ведь несравнимо важнее и полезнее рассказать, как это произошло. Какую роль сыграл точный расчет, какую — вдохновение, какую — мастерство, какую — изобретательность, какую — методы руководства. Какие психологические конфликты и коллизии возникли при этом между людьми.

Вот ведь что интересно вдумчивому зрителю! Как — а не только что происходит. Анализ, а не просто констатация.

Способно ли на это документальное кино?

Уверена, что да.

Вспомним фильм М. Меркель «Вечное движение». Там впервые зритель увидел не только танцевальные номера, исполняемые ансамблем Игоря Моисеева, а сам процесс сотворения танца, прослеженный умной, наблюдательной, но ненавязчивой камерой. Люди, которых снимали, быстро привыкли к аппарату, кинематографистам и стали держаться естественно, обычно, как держались до съемок. Почему же спосо-

бом наблюдения можно делать ленту об искусстве, а о производстве — нельзя?!

И вот, если проследить и показать ход соревнования или разрешения какой-то производственной проблемы по-настоящему, всерьез — с борением мысли, со всеми муками, ошибками, сомнениями, неудачами, колебаниями, поисками и победами, выпавшими на долю героев, тогда только сможет получиться документальный фильм, который я пытаюсь здесь для себя моделировать, как принято нынче говорить.

И характеры при таком подходе можно раскрыть в столкновениях, в преодолении — то есть в главном, в деле. В Донецке мы видели картины с живыми характерами. Но — эти характеры «замешаны» на околичностях, анализируются на побочном, косвенном жизненном материале; зачастую интересном, примечательном, но для темы, которую мы обсуждаем, второстепенном. Я вовсе не утверждаю — упаси бог! — что кинематографист не должен заниматься и личной, семейной жизнью своего героя. Все в человеке взаимосвязано. Но главное-то все-таки то, ради чего сделан фильм — его центральная проблема. И характер героя нужно раскрывать в связи с ней. Прежде всего — в связи с ней. А мы иной раз словно не верим самим себе — не верим, что коллизиями, связанными с сутью дела, можно увлечь зрителя.

Повторяю: убеждена, что не может быть произведения художественно-документального жанра без драматургии.

Отдаю себе отчет в сложностях, которые встанут перед режиссером, который решится снимать фильм методом наблюдения. И все-таки начинать когда-нибудь надо! Не могу согласиться с теми своими товарищами по профессии, которые в каком-то фаталистическом тоне говорят об отставании кино от журналистики и литературы в мобильности, о том, что такое отставание чуть ли не неизбежно, будто оно заложено в специфике нашей работы. Вспомним фильмы Б. Рычкова, И. Беляева, С. Зеликина, вспомним «Письмо в газету» М. Серебренникова!..

Фильм-наблюдение требует от авторов не только профессиональных знаний, но — прежде всего! — смелости и убежденности. Позволю себе высказать такую мысль: умный, аналитический фильм о том, как и почему рабочему или бригаде не удалось выиграть соревнование, может быть не менее поучительным и вдохновляющим, нежели картина о победителях.

Б. Рычков. Да, и она будет в русле той огромной работы, которую ведет сегодня наша партия, организуя и направляя социалистическое соревнование во всех сферах народного хозяйства страны. Ведь мы являемся свидетелями и участниками великого процесса преобразований не только экономических, но и социальных, духовных, этических. В нашей стране, в том числе и благодаря соцсоревнованию, воспитан человек нового типа, привыкший щедро отдавать другим свой опыт, знания, уменье. В прошлом году мне пришлось много ездить по Африке и Азии. Вот что я услышал в Индии от одного инженера, учившегося в Англии: «Странный народ, вы, советские. Спроси, например, англичанина: как сделать то-то? Он ответит, но никогда не станет объяснять — почему именно так, а не иначе. Специалист из ФРГ отойдет в сторону, полистает свою записную книжку и тоже проинструктирует, не вдаваясь в объяснения. А у вас — человек копил опыт всю жизнь, потратил массу труда и таланта, и вдруг делится им от души, не жалея и не скупясь». Вот о таком человеке, о том, как он формируется, и следует нам рассказывать. Отсюда — соревнование в наших условиях не только средство воспитания, но и оружие. Оружие борьбы против формализма и косности. Ведь есть еще и горе-руководители, которые само соревнование низводят до дежурных обязательств, размноженных под копирку, тем самым расхолаживая людей, порождая скепсис и равнодушие.

Что можем мы, кинодокументалисты, противопоставить подобным фактам? Сюжеты для «Фитиля»? Мало. Мне кажется, что нам прежде всего следует изжить формализм и поверхностность в изображении важных позитивных явлений, утвержденных в нашей жизни социалистическим соревнованием. Глубоко проникать в суть происходящего, искать образы и художественные средства, способные запечатлеть народный энтузиазм, народную смекалку — вот увлекательная задача, выдвинутая нашим временем.

Поддержав С. Жданову и Б. Рычкова, В. Ишимов проанализировал с этих позиций узбекский документальный фильм «Встречный»:

— Вроде бы все правильно в узбекской картине «Встречный»— в ней есть и заводские цеха, и соревнование, и встречный план, и множество соревнующихся, склонившись над станками, людей. Среди мелькающих на экране лиц мы видим работницу, которая в деталях из тугоплавкого металла на специальном станке сверлит маленькие дырочки. Нам сообщают, что этих дырочек она просверлила за год столько, сколько полагалось просверлить за два года. Мы узнаем одну лишь данность — работница выполнила задание на 200 процентов. И все.

Но у любознательного зрителя тотчас возникают вопросы: как это ей удалось? Благодаря чему? Сноровке? Опыту? Новым приемам работы? Каким образом работницу обеспечивали двойным против нормы количеством заготовок — то есть сумели ли, обеспечивая ее, соответственно повысить производительность на других участках? Успевали ли последующие участки пускать в дело такое число просверленных деталей или они накапливались без пользы — иначе говоря, была ли у производства нужда в двойном их выпуске? Есть ли у героини ленты последователи, можно ли повторить ее достижение — ведь один из «китов», на которые опирается сегодня социалистическое соревнование,— это повторяемость опыта передовиков.

По-моему, глубокий анализ необходим во всех проблемных фильмах, посвященных социально-экономической тематике. Исследование, как говорила С. Жданова, в пути, а не на финише. Зрителя властно притя-

гивает не только результат, но и процесс. Пружины, движущие силы, само движение. Он желает не просто знать, но — понимать. Для этого — соприсутствовать. Современный зритель никогда не скажет: «Остановись, мгновение!», ибо он, человек конца XX века, убежден, что прекрасно лишь то «мгновение», которое не находится в состоянии покоя...

Если бы узбекские документалисты во «Встречном» не тратили пленку на панораму завода, на галоп по цехам и калейдоскоп лиц, а вместо этого сделали одну-единственную вещь — подробно рассказали, как работница принимала повышенные обязательства, из чего она при этом исходила, как инженеры и экономисты помогли ей обсчитать свои возможности и резервы, состыковали с заданием соседних рабочих, с программой цеха и завода, как она, благодаря всему этому, вдвое повысила производительность — если б они так построили фильм, зритель вынес бы из него важную и полезную информацию. Ему было бы над чем поразмыслить.

В. Синельников. Совершенно согласен с точкой зрения С. Ждановой на метод кинонаблюдения. Думаю, что удача М. Серебренникова в картине «Письмо в газету» в большой мере зависела и от выбранного им способа съемок. И этим методом фильм выгодно отличается от снятого по его же сценарию фильма «Бригада», который дает возможность повести интересный разговор об использовании «родного языка» кинохроники, ее суверенных преимуществ.

На мой взгляд, «Бригада» — очень интересное явление в нашей кинопублицистике, прежде всего потому — прав Б. Рычков,— что исследует благодарнейший и острейший жизненный материал. Перед нами — бригада корабелов завода имени Жданова, которая решила испытать щекинский метод. Проверить собственной практикой не только экономические и организационные, но и нравственные, психологические аспекты важной народнохозяйственной идеи. Сложную человеческую коллизию предлагают нам документалисты! Очень точно, по-моему, Борис Рычков назвал этот фильм «жестоким». Но это — жестокость, рожденная диалектикой жизни, ее нужно исследовать, а не отворачиваться от нее.

К сожалению, существенный просчет снижает звучание фильма: авторы пошли путем «реконструкции» событий. Бригада Самсонова в размышлениях и спорах на экране как бы «проигрывает» себя саму в прошедших обстоятельствах. В итоге исчезает тот самый «феномен достоверности», который так привлекателен в документалистике, исчезает плоть и кровь человеческих характеров. Остается очень интересная и точно выстроенная авторская композиция, и только...

Если сегодня в нашей документалистике в целом чувствуется, позволю себе сказать, переизбыток авторского начала, если сложные системы художественных приемов иной раз вообще растушевывают саму грань между документальным и игровым кино (назову для примера хотя бы последнюю работу Г. Франка «Радость бытия»), то кинопублицистика, занимающаяся темой труда и соцсоревнования, пока еще в своей основной массе ощущает недостаток художественного мастерства. В этом смысле «Бригада»— среди лучших. Но в то же время она свидетельствует: профессиональная умелость порой позволяет документалисту пренебречь «родовыми качествами» кинохроники. В данном случае — предпочесть событие эквиваленту.

Это — очень тревожный симптом. На «хлебных полях» событийности тема труда в кинохронике занимает далеко не авангардное место. Тем более непонятно, когда здесь теряются интереснейшие факты. Думается, заслуживает самой большой поддержки идея ЦСДФ создать серию фильмов о Саяно-Шушенской ГЭС, а затем из этих летописных страниц — большой фильм о великой стройке. Первая лента — «Саянский дневник. Первые страницы» уже прошла по экранам. Она снята с настроением, в хорошем темпе, текст в ней публицистически заострен. Но невольно задаешь себе вопрос: какие интересные ссбытия с этой «страницы» смогут войти в ту, большую картину? Наверное, самое интересное событие — это беспрецедентное «путешествие» экскаватора почти по отвесной скале для того, чтобы прорубить километровый туннель в тверди породы. Но вот беда: об этом интереснейшем событии мы узнаем со слов диктора. Видим же только крошечную точку на вершине скалы. То есть самое интересное снять не успели. А ведь трудно переоценить в экранном материале значение зрительного образа, который в данном случае не заменит никакой пересказ. Других же событий в этой ленте попросту нет. В результате потеря оперативности оборачивается принципиальными просчетами.

М. Серебренников. Сегодня здесь много говорится об изучении жизни, об ориентировке в проблемах времени, о методах воплощения этих проблем на документальном экране. Позволю себе поделиться собственным опытом.

В кинорежиссуре я — новичок. Начинал как инженер, потом стал журналистом, из журналистики пришел в документальный кинематограф, по моим сценариям поставлено несколько картин и, наконец, впервые попробовал силы в самостоятельной постановке фильма «Письмо в редакцию».

Мне хотелось отыскать такую острую ситуацию, которую можно будет снимать непосредственно, в ее течении, сопровождать камерой ход событий, а не заниматься кинореставрацией, не воспроизводить то, что уже произошло. Так я пришел к мысли использовать письма, приходящие в газету.

В поисках темы мы перелистали горы читательской корреспонденции в нескольких редакциях и остановились на письме шофера, перевозящего на трайлере многотонные детали зданий. Автор сообщал о плохой организации разгрузки на стройплощадках, из-за чего машины простаивают, а водители — теряют в заработке. Я познакомился с автором письма, с его то-

варищами, с его противниками, которые обвиняли автора в скверном характере, в погоне за рублем. Мне показалось, что здесь узел не только организационных, но и социальных, нравственных коллизий, сконцентрированных в незаурядном человеческом характере. И в шофере, старом ленинградце, рабочем человеке и истинном интеллигенте, я увидел героя будущего фильма.

Мы сели рядом с ним в кабину грузовика и с камерой проследили все перипетии его рабочего дня, снимая и записывая беседы с людьми, которые имели отношение к его делу. Так родилась наша картина.

Как сценарист я уже имел некоторое представление о работе над проблемными документальными фильмами. В частности, над «Бригадой», о которой здесь упоминали. Видимо, кое-чему мы научились, если от метода «реконструкции» пришли к методу кинонаблюдения. Конечно же, правы Б. Рычков и В. Синельников, «Бригада» много выиграла бы, будь она снята способом наблюдения. Но это — необычайно сложный прием, он требует большого опыта. Такта. А все это дается лишь временем.

Так что, кажется мне, путь от «Бригады» к «Письму в газету»— естественный путь.

Проблема или человек?

И еще один «диспут в диспуте» вспыхнул за «круглым столом» «Искусства кино». На сей раз в центре спора оказалась «проблема проблемности» документального фильма.

На первый взгляд несколько странно: говорили, говорили, размышляли о том, как лучше изучать проблематику жизни, ориентироваться среди океана явлений, фактов, тенденций, коллизий, как делать фильм, посвященный острым и актуальным современным проблемам. И вдруг — сомнение в том, может ли существовать проблемный фильм как таковой?

Э. Гонзальез. Откровенно говоря, не представляю себе документального фильма, воссоздающего «чистую» проблему. Может ли существовать такой фильм? Другое дело — картина о людях, но сделанная так, что за поступками, столкновениями героев вырисовывается проблема!

Вот, например, я знаком с одним заводским мастером. В свое время его избрали председателем комиссии завкома по технике безопасности. Он отнесся к новым своим обязанностям серьезно и ответственно. Поначалу кое-кто отмахивался от его требований, подшучивал над его, как говорили, амбицией и претензиями. А кончилось тем, что он добился снятия с работы главного инженера. Теперь над мастером никто не смеется. Нерадивые руководители его боятся. Какой увлекательный фильм может получиться об этом человеке — человеке, которому органически чуждо равнодушие, который уверен, что черное — всегда черное, а белое — всегда белое, и потому действует смело, настойчиво, бескомпромиссно, инициативно.

В такой картине будет высвечено множество коллизий — и моральных, и психологических, и социальных, но, подобно айсбергу, они будут на поверхности лишь на одну восьмую...

А. Аграновский. Может быть, это и верно, что проблемы экрану не нужны. Может быть, это вообще не дело искусства — ставить серьезные проблемы? Или нет у экрана возможности их решать всерьез? Или не дорос он до настоящих проблем? Я не знаю. Поставлю вопрос по-другому: может ли фильм, чисто документальный, быть таким, чтобы очереди стояли в кассу?

Не так давно шла картина «Воспоминания о будущем». Разговор в ней, если вы помните, о том, были или не были на земле в незапамятные времена пришельцы из космоса. И вот кинотеатр «Прогресс», стоящий рядом с моим домом, был атакован публикой. Неделю подряд шли, как на детектив. Хотя я бы лично не взялся утверждать, что жителей нашего микрорайона, самого обычного, в большей степени волнует, были или не были пришельцы, нежели будут или не будут хорошие товары в магазине. Но микрорайон — не значит микроинтерес. Значит, возможны очереди «за проблемой». Значит, это мы подходы к проблеме не всегда находим, а их надо искать.

Я все же представляю себе фильм, в котором и вокруг которого кипели бы споры. (Вообще-то доказывать это после «Обыкновенного фашизма» лишнее, но мы говорим сегодня о проблемах внутреннего развития, о теме труда.) Представляю себе фильм о тех же строительных делах — открытый, резкий, полемичный.

Я только что был в Орле: не бригада, не участок — целый город строит жилье ритмично, по графикам, четко. Когда там взялись наводить порядок и провели своего рода раскопки на городской земле, то обнаружены были пятнадцать цоколей и фундаментов, начатых и по разным причинам брошенных. Их тотчас включили в план ввода, пустили в работу. Пусть расскажет об этом первый секретарь горкома А. Иванов, человек сильный, прямой, пусть выскажутся архитекторы, строители, пусть поспорят с ними финансисты, заказчики — разве не интересно? За этим сложнейшая борьба, преодоление ведомственных интересов, сшибка самолюбий, хотений, воль... Подробно об этом опыте, о так называемой «орловской непрерывке» говорить здесь не буду, скоро все узнают о ней, снова будет дискуссия, снова будут выступать газеты, уверен, что и документальный фильм будет снят — в свое время или несколько позже. Яростные споры в фильм не войдут, противников метода мы в нем не увидим, их резонов не услышим.

И очередей в кассу скорей всего не будет.

...Думается все-таки, что пессимизм А. Аграновского неоснователен. А может быть, он просто полемичен, этот пессимизм, и полемический его запал — изящная облатка надежды? Будем считать, что дело обстоит именно так. Тем более что сам Аграновский — много работал на поприще кинодокументалистики, ему и карты в руки для работы над острым, динамич-

ным, захватывающим фильмом. Например, над фильмом об «орловской непрерывке»...

Но это отступление. А спор тем временем продолжался:

— И все-таки проблемы, подобные организации «орловской непрерывки», или распылению капиталовложений, или, скажем, формированию встречных планов, не только не под силу документальному кино, но просто ему чужды,— стоял на своем Э. Гонзальез.— На мой взгляд, для кинопублицистики более пригодны социальные, что ли, аспекты производственных проблем. Вот, скажем, я знаю предприятие, где решили для подведения итогов соревнования внедрить электронную технику. Можно об этом снять фильм? Можно, наверно. Но вряд ли он получится интересным.

Зато необычайно привлекательно для кинопублицистики иное.

Система электронного подсчета сразу же, с ходу нажила ярых противников. Кого, спрашивается? А тех самых работников завкома, у которых ЭВМ отняла работу,— они единственно чем занимались, подбивали, как говорится, «бабки» в конце месяца, квартала, года. Словом, не хозяйственная проблема как таковая должна привлекать кинопублицистику, а — человек, конкретный человек в сфере хозяйственных проблем.

А. Аграновский. Решительно с вами не согласен. Потому что в ваших словах есть попытка диктата. Ведь тот фильм, о котором я говорил, «Воспоминания о будущем», будь он обычным географическим фильмом, очередей на него в кинотеатре не было бы. Проблема — вот оселок, на котором все держится. Авторы сохраняли видимость объективности, делали вид, что не настаивают на своем: вот вам, уважаемый зритель, факты, сопоставляйте, делайте выводы. Проблема взята была, прямо скажем, не самая актуальная и даже, как утверждают ученые, ложная, но давала пищу уму.

Документалистика — океан, море жанров, и все они необходимы. Нужна хроника, информация о жизни страны и мира — всеобъемлющая, правдивая, оперативная. Нужны путевые очерки. Пусть будет побольше кинопортретов, чего лучше? Был совсем небольшой фильм, телевизионный, он мне врезался в память —«Кино». О памирском киномеханике Бойназаре Тирандозове. Едет человек по родным горам, везет в дальние селения картину —«Гамлет». И переводит Шекспира на свой язык. Но какое у него при этом лицо, как его слушают пастухи! Один даже кнут сломал, сочувствуя датскому принцу. Эту картину делал художник. И это настоящая публицистика, хотя автор «Кино» В. Эрвайс обошелся, по-моему, без дикторского текста.

Документальному кино все нужно, все одинаково дорого. В талантливом фильме социология, экономика, психология, мораль всегда замешаны густо, одно не существует без другого. И то направление, которое вы так решительно отвергли,— тоже необходимо.

В сущности, это подтверждено уже не только в газетах, на телевидении, но и в кино, в драматургии, в театре. Первым доказал это инженер Чешков, победно прошагавший по сценам страны. Шел острейший спор об отношении к людям, о деловитости и прагматизме — публика слушала, замерев, а начиналось «про любовь»— не так интересно. Сейчас в «Современнике» идет пьеса М. Шатрова «Погода на завтра». Она названа репортажем, и это действительно репортаж — о трудных проблемах большого завода, о будущем индустрии, о стиле управления. Но разве это не хлеб документального кино?

Мы в кино добиваемся «оживления» с помощью инсценировок, а театры используют натуральные документы — приказы, телеграммы, письма. Мы пытаемся привить документальному экрану приемы, взятые из арсенала художественных картин, а театры берут на вооружение исконные наши приемы. В «Современнике», к примеру, впрямую и очень умно использована кинохроника большого конвейера. Надо бы нам задуматься об этом.

Я убежден, что проблемный фильм возможен, прямые дискуссии по острейшим проблемам современности на нашем экране могут и должны быть. Тем более что этого требует от нас время, в которое мы живем. Читаешь важнейшие документы последних лет — решения XXIV съезда партии, доклады на Пленумах ЦК, материалы декабрьского Пленума 1973 года,— в них глубина, компетентность, анализ. На этих трех китах держится и настоящая публицистика. В том числе — публицистика экранная...

В. Синельников. Я тоже не могу согласиться с Э. Гонзальезом, который, по сути, полагает, что любая попытка найти зримые образы-эквиваленты сложных экономических и управленческих процессов заранее обречена.

Разве опыт таких картин, как «Твой день зарплаты» (Рига) или «За что премия?» (Фрунзе), не убеждает в обратном? Точно найденный герой, появляющийся на экране уже как образ, способен сделать зримой самую что ни на есть «отвлеченную» проблему.

Так, образ человека, работающего инкассатором в банке, а вечером стоящего у мольберта, позволил Г. Франку поразмыслить над товарно-денежными отношениями в нашем обществе, а спор двух чабанов в ленте И. Герштейна сделал наглядными новые принципы социалистического соревнования на селе.

...Читатель видит, что постепенно спор сместился в несколько иную плоскость — по выражению А. Аграновского, «пошел разговор о человеке на экране».

— Предмет документального кино, как и всего искусства,— душа человека,— заявил И. Беляев.— Забывая об этом, мы и обрекаем себя на беспроблемность.

Разве у нас в кинодокументалистике не бывает так: пришел в цех, посмотрел, как человек работает, побеседовал с ним коротко в перерыве, ну, раз-другой побывал у него дома — и все? Считаешь, что будущего героя изучил.

Можно таким способом узнать человека? Прояснить

себе его достоинства и пороки? Понять, чем его душа жива?

Как основательно работают наши коллеги-публицисты в прессе. Тщательно, не торопясь, собирают материал для передач еще более близкие наши коллеги — тележурналисты.

У нас же так получается далеко не всегда. Не умеем. Не учимся.

Работаем, как привыкли, блочным методом...

Б. Рычков. Убежденный сторонник открыто проблемного фильма, я тем не менее в вопросе об изображении человека на документальном экране занимаю примерно такие же позиции. Когда кинематографисты по-настоящему глубоко исследуют, как советская действительность меняет человека — конкретного, индивидуального человека, фильм в целом обретает глубину и значительность.

Тот же Николай Злобин — мы видели его в «Хозяевах»,— разве он сколько-нибудь похож на персонажа-«рабочего», который, что греха таить, частенько кочует из фильма в фильм, меняя лишь внешность и фамилию!

Б. Рычков считает, что кинодокументалист должен работать как скульптор, «лепя» объемный, выпуклый, всесторонний характер своего героя. Он критикует картину Чачина и Дербышевой «Рабочий человек» за декларативность, за поверхностный, бесконфликтный подход к воплощению на экране действительно яркого, колоритного, интересного человека — монтажника Егора Боровского.

— То, что герой ленты красив, что он хорошо работает, а живет в благоустроенной квартире, что воспитали его вполне симпатичные родители, радостно, но зрителю сегодня только удостовериться в этом мало. Он из такого жанра вырос. Он хочет соучаствовать во внутренней жизни героя, узнать, как герой осмысливает свою роль в обществе, что думает о проблемах и противоречиях живой жизни, как участвует в их решении, в движении советского общества вперед. Для этого наша камера должна научиться заглядывать в мир души человека, а каждый из нас — изучать сложнейший спектр современности.

А. Аграновский. Итак, пошел разговор о человеке на экране... У Ф. М. Достоевского в романе «Идиот», в начале главы о Гане Иволгине есть изумительное рассуждение о литературных типах. Перескажу по памяти. Он пишет, что женихи в окна не прыгают. Случай в «Женитьбе» взят редкостный. Подколесин — уникум. Но, пишет он дальше, у всякого жениха, которого вели к венцу, шевелилась мысль: а не выпрыгнуть ли? Типы чрезвычайно редко встречаются в действительности целиком, но они *действительнее самой действительности*. Черты, как бы разбавленные, разделенные меж многими людьми, в них собраны и заострены до окончательной ясности.

Этот закон давно открыт литературой, но и в хроникальном фильме героев мы «сочиняем», не будем этого скрывать. Начиная хотя бы с отбора эпизодов, ситуаций, вопросов, которые им задаем. Отбор — это уже художество. Пять талантливых художников напишут портреты одного человека, и выйдут пять разных портретов. Каждый найдет и выразит свое. А когда пять ремесленников пишут портреты пяти разных передовиков производства, то идешь потом по картинной галерее и видишь: все на одно лицо.

Иной раз мне кажется, будто авторы документальных фильмов стараются сделать своих героев одинаковыми, только то в них выделить, в чем они похожи на всех остальных. А люди интересны своеобразием, если хотите, странностью. И надо искать эту их странность, находить в них черты, выраженные с такой резкостью, чтобы потом узнавались в других: «Показывали в кино одного работягу, ну в точности наш Иванов!»

Я замечал, как только мелькнет на экране живая человеческая черточка, зал реагирует сразу. Не говорю уже о юморе, он в хроникальных фильмах на вес золота. Сошлюсь опять на свой опыт. Когда делалась картина «Я вижу», режиссер И. Гелейн и я искали, прежде всего, ситуации, сцены, где наш герой профессор Федоров был бы показан в деле. Как он проводит операции, как осматривает слепых, которым вернет зрение, что он говорит о них, что они сами говорят. В общем мы не ошиблись, это смотрелось с интересом.

И после, когда я сам смотрел фильм в обычных кинотеатрах, то заранее знал места, где возникнет в зале общий гул, этакое дорогое шевеление. Таких мест, должен сознаться, было всего три в том фильме. Совпадали они с теми моментами, где Федоров был по-человечески необычен, странен, не похож на других. А, между прочим, именно эти моменты (скажем, эпизод первого появления героя) руки тянулись выкинуть при монтаже. Потому что были они не «про главное».

Я понял, что так уж натренировано наше зрение: даешь главное, долой побочное! Вот и берем в людях не типическое, а среднетиповое, берем функцию, а не характер. И появляются на экране «Сталевар», «Комбайнер», «Кибернетик», но не появляется Человек.

— Мой опыт подтверждает мысли И. Беляева, Б. Рычкова и А. Аграновского: любой новатор, изобретатель, любой творческий человек — в житейских представлениях, с точки зрения пресловутого «здравого смысла», то есть на уровне, как говорят социологи, обыденного сознания — личность странная,— сказал И. Григорьев.— И художнику-документалисту необходимо выявить на экране эту «странность»— тогда зритель почувствует перед собой живого человека, поверит ему, станет сопереживать и осмысливать.

Но попробуйте обнаружить «странность» живого человека за какую-нибудь неделю. Для этого нужно пожить как следует с ним вместе, съесть хоть полкило соли, чтобы он привык к тебе, считал за своего, поверил, приоткрыл душу. Иначе — приблизительность, стандарт, типовой «портрет». Блочный метод, как сказал И. Беляев.

Конечно, что и говорить, дело здесь не только во времени. Вопрос — сумеешь ли ты и за длительный срок

уловить индивидуальность человека, опосредованность ее жизненными обстоятельствами, средой, семьей, сумеешь ли объемно, в динамике запечатлеть личность на экране?

Но тут уж все зависит от тебя самого, от твоих способностей, опыта, профессионализма, даже — обаяния, контактности. Об этом как-то не принято говорить, но забывать об этом все-таки не надо...

М. Нечаева вернула диспут в его начальное русло — нужна или не нужна проблемность фильмам, посвященным передовому опыту, социалистическому соревнованию, труженикам пятилетки? Она поддержала точку зрения Б. Рычкова, А. Аграновского, В. Синельникова.

— Мы уже знаем картины, в основе которых лежит та или иная экономическая, управленческая, социальная проблема. К примеру, фильм «Экономика. Управление. Человек» идет пятьдесят минут и смотрится с напряженным интересом. В нем обсуждаются вопросы управления, рентабельности, планирования. Все же спор о проблемности, который здесь возник, симптоматичен. Многие документалисты чувствуют, что настало время художественно осмысливать жизнь во всей ее сложности и проблемности. Проблемность в документальном кино стоит на повестке дня. Те, кто видел картину «За что премия?», полагаю, согласятся, что она в какой-то степени может разрешить наш спор. За конфликтом между двумя чабанами из-за премии документалисты увидели проблему и проанализировали ее. Есть факт: один чабан вырастил в отаре приплод 110 ягнят и стал победителем, а другой за 113 — им не стал. Оттолкнувшись от этого факта, авторы картины начинают размышлять: что же изменилось в представлении о передовике производства? Почему количественный показатель стал не главным? Они предоставляют слово одному чабану, другому, третьему. Выясняется, что премированный чабан пасет свою отару далеко в горах, другой же работает в несравнимо более комфортабельных условиях нового животноводческого комплекса. Он недоволен решением о премии, потому что привык судить о хорошей работе по старинке, без учета конкретных обстоятельств. А его молодой товарищ старается объяснить, почему изменились критерии. И тут возникает другая сторона коллизии. Ведь животноводческий комплекс, создавая лучшие условия, требует, с другой стороны, от чабана большей квалификации, тот должен стать и шофером и механиком. Человеку, привыкшему только пасти овец, приходится преодолеть психологический барьер. И не только психологический: для овладения дополнительными специальностями требуется совсем иной уровень образования. Вот какую животрепещущую проблему подняли авторы этой картины.

Исследуя социалистическое соревнование на заре Советской власти, В. И. Ленин подчеркивал, что в соревновании человек имеет возможность проявить себя, раскрыть свои способности. Этим соцсоревнование в корне отличается от капиталистической конкуренции, которая подавляет личность. С другой стороны, как уже упоминалось, соревнование — рычаг к повышению производительности труда, что непосредственно связано с оснащением цехов, с внедрением новой техники, с ритмичностью работы, со стилем управления.

Сейчас время диктует нам формы соцсоревнования, отличные от форм прошедших десятилетий. Это процесс диалектический. И мне кажется, что искусство документального кино, которое весьма родственно журналистике, способно оперативно, динамично исследовать развивающуюся действительность.

Мы знаем, что в стране получило большой размах движение за досрочное завершение индивидуальных пятилетних планов. Многие передовики производства рапортуют стране, партии, народу, что они уже выполнили задания четырех, а то и пяти лет. Бывает и так, что бригада, в которой трудится такой товарищ, еще не подтянулась до его уровня. Но пример передовика, рано или поздно, скажется — и в производственном и в моральном плане. В таких процессах мы можем проследить ход формирования личности, изменение ее психологических свойств. И для документального кино очень важно подметить психологические мотивы деятельности людей, активно участвующих в осуществлении задач пятилетки, сделать свои наблюдения достоянием зрителя.

Мне кажется, что поиски в области проблемного фильма — главный путь для кинопублицистики.

М. Серебренников. Позволю себе сказать, что основной поиск, на мой взгляд, идет именно в этом направлении. Он не прост, этот поиск, приходится сталкиваться с инерцией мышления некоторых товарищей, которые, вроде одного из руководителей нашей Ленинградской студии, убеждены, что документальное кино может выступать только по решенным проблемам.

Дальнейшее восхождение нашего документального кино связано, таким образом, с необходимостью преодолевать психологические барьеры, рутину старых представлений.

●

Какие же выводы можно сделать из обмена мнениями за «круглым столом» «ИК»?

Советский документальный кинематограф накопил большой опыт. На его счету — немало фильмов, которые достойно отражают свершения нашего народа.

Жизнь наша бурно развивается, темп и ритм ее поступательного движения беспрецедентны в истории. Процессы развития жизни в переживаемую нами эпоху необычайно усложнились, они исполнены глобальных проблем.

Последняя четверть XX века ознаменована громадными изменениями в обществе зрелого,

развитого социализма. Перед нами стоит величайшая задача, сформулированная XXIV съездом Коммунистической партии, решениями Пленумов Центрального Комитета КПСС: соединить достижения научно-технической революции с преимуществами социалистической системы. Задача поистине исторического масштаба.

И нет для кинопублицистики важнее и почетнее миссии, чем активно, творчески участвовать в этом всенародном деле.

Снова и снова вчитываются кинопублицисты в речь товарища Л. И. Брежнева перед избирателями 14 июля 1974 года — какие в ней пласты интереснейших и, по сути, нетронутых «образной публицистикой» тем!

«...Будут развернуты работы по созданию новых крупнейших народнохозяйственных комплексов.

Мы уже вступили на этот путь... Начата прокладка Байкало-Амурской магистрали, с которой связано преобразование обширных районов Забайкалья и Дальнего Востока. Большим свершением будущих пятилеток явится подъем экономики нечерноземной зоны России, в которой проживает около 60 миллионов человек...»

«...В течение трех предстоящих пятилеток мы должны будем добиться полного изобилия высококачественных продуктов питания, товаров народного потребления, широкого развития сферы услуг и соответствующего роста реальных доходов населения...»

«...В своих долгосрочных планах мы сможем предусмотреть реконструкцию большинства городов и сел нашей необъятной страны. Одновременно будет решаться и такая сложнейшая задача, как обеспечение каждой семьи благоустроенной квартирой. Такую задачу не могла до сих пор решить ни одна страна в мире. А мы беремся за нее, и мы ее решим...»

«...Партия сделала вывод, что огромное значение приобретает переход к интенсивным методам ведения хозяйства, упор на качественные факторы роста. Первые прикидки в связи с подготовкой долгосрочной перспективы подтвердили, что это становится непременным условием успешного экономического развития...»

«...Уже нынешнее народное хозяйство, темпы развития которого значительно обгоняют темпы прироста трудовых ресурсов, требует максимально возможной экономии живого труда. А в дальнейшем это требование станет еще более острым... Это значит, что быстрый рост народного хозяйства должен происходить без значительного увеличения числа работников, занятых в области материального производства, то есть за счет повышения производительности труда...»

«...Поворот к интенсивным методам развития экономики выдвигает немало важных и сложных задач в сфере управления хозяйством, требует улучшения планирования, более умелого применения экономических рычагов, строго хозяйственного расчета...»

«... Необходима повседневная забота о сочетании совершенствования деятельности всех эшелонов хозяйственного руководства с широким движением миллионов и миллионов трудящихся, с повышением их активности, с их подлинно хозяйским отношением к делу...»

«...Цель социализма — удовлетворение также и социальных, духовных, нравственных потребностей людей.

Каждому человеку важно сознание того, что он равен в правах с другими членами общества, всегда может рассчитывать на справедливое, уважительное к себе отношение, на заботу государства, на помощь и поддержку коллектива. Каждый человек заинтересован в том, чтобы активно участвовать в делах своего предприятия и учреждения, в делах своего государства. Каждый человек хочет быть уверенным в своем завтрашнем дне, в устроенном будущем своих детей. У нас созданы условия для удовлетворения этих социальных потребностей. Это — огромное завоевание социализма...»

«...Все дальше идет сближение классов и социальных групп, составляющих советское общество...»

«...Мы будем и впредь решительно и последовательно утверждать в работе государственных органов ленинский, партийный стиль.

Об этой задаче шел серьезный разговор на последнем Пленуме ЦК КПСС. Говорилось о том, что, добиваясь утверждения партийного стиля работы, мы должны усилить борьбу со всеми проявлениями бюрократизма...»

«...Некоторые работники стараются уйти от решений, от необходимого в каждом деле разумного риска, от личной ответственности...»

«...Расширение участия трудящихся в работе Советов, в управлении производством, рост активности профсоюзов, комсомола и других общественных организаций делают особо актуальным повышение политической культуры трудящихся, расширение гласности в работе партийных, советских и хозяйственных органов. В этом плане уже сделано немало. По этому пути мы пойдем и дальше...»

Для того, чтобы встать на уровень этих гигантских задач, чтобы ярко отражать титанический труд народа, руководимого партией, документальному кино необходим новый подход к своему делу.

Острее всего в искусстве документального экрана стоит проблема изучения сложных явлений современности. Умение — во всеоружии метода социалистического реализма внедряться в злободневные коллизии быта, улавливать новое, понимать и уметь показывать его суть, поднимать его на щит.

Документалисты должны обладать умением постоянно обновлять свой угол зрения, способностью раскрывать диалектику движения, преодоления противоречий, талантом видеть равнодействующую сил, ведущую нас постоянно вперед.

Много говорилось за «круглым столом» и о методах показа народных движений, соревнования, починов, всяческих процессов, происходящих в трудовых коллективах. Похоже, что все сошлись на том, что их надо переносить на экран в динамике, в движении. Конечно же, это именно так. Разве можно наше динамичное, подвижное, устремленное вперед время показывать статично?

Весьма острый спор разгорелся о проблеме как объекте художественного исследования в документальном кино. Никто, конечно, не спорит, что предмет искусства — человек. Но сказать это — значит, почти ничего не сказать. Человек живет в обществе, являясь и объектом и субъектом всех непростых процессов, происходящих в мире. Поэтому, думается, постановка вопроса: проблема или человек — просто напросто незакономерна. И хотя одни противники проблемности документального кино допускали отображение проблемы, но — не как таковой, а через человека, а другие — напрочь отрицали проблемность как задачу кинодокументалистики, и у тех и у других просвечивала мысль о несовместимости «изображения проблем» со спецификой искусства.

Думается, это заблуждение. «И проблема и человек» — так, видимо, должен стоять вопрос.

Конечно же, это вовсе не означает призыва всем заняться одним-единственным жанром. Для документального кино действенно и важно все — и проблемный анализ, и яркий портрет, и информация, и путевой очерк.

Ведущее же направление развития кинопублицистики — фильмы, где острая, актуальная проблема находит яркое образное воплощение, где живут и действуют выпуклые, полнокровные человеческие характеры.

Советский документальный кинематограф — на новом рубеже. Художники «образной публицистики» со всей ответственностью относят к себе слова Леонида Ильича Брежнева, которые он адресовал коллективу «Мосфильма»: «Миллионы зрителей ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма».

Нет сомнения, что советская кинодокументалистика двинется вперед в темпах, соответствующих нашему стремительному времени.

А. Караганов

О режиссуре

I.

Прогнозировать развитие искусства — дело сложное: легко оказаться в смешной роли незадачливого пророка. Но кинематограф в его теперешнем состоянии можно по-настоящему понять только как движение из дня вчерашнего в день завтрашний: без прогнозов затруднителен анализ.

По опыту многолетних наблюдений (быть может, они неполны) у меня сложилось ощущение, что сейчас в кинорежиссуре нет единого стиля времени, общего увлечения или даже какой-то преобладающей тенденции. Хорошо это или плохо? Очевидно, тут не может быть элементарно однозначного ответа.

Известно, что кинематограф как искусство открывал себя по частям. На наших глазах закончился начальный этап его формирования. Эстетический арсенал кинематографа имеет теперь более или менее полный «боекомплект» (первый — скажем так), использование которого позволяет по-настоящему выявить синтетическую природу экранного искусства, его разносторонне проявляющуюся силу в познании жизни и воздействии на жизнь. Движение не прекратилось, обновления и модернизации продолжаются, но дальнейшее развитие будет более плавным.

Как известно из истории, начало кинематографа было периодом особенно бурных и быстрых перемен. Молодое искусство оказалось необычайно подвижным. Эстетические нововведения сопровождались в нем техническими, их причины и следствия часто менялись местами в сложных взаимодействиях. Вскоре за первыми взлетами Великого Немого на экран пришел звук. Потом цвет. Возникло такое понятие как звукозрительный образ (а с ним — новая система экранной выразительности).

Когда перечитываешь теперь исповеднические высказывания и эстетические манифесты первооткрывателей, неизбежно приходишь к выводу: почти каждое из крупных открытий приобретало в их сознании черты некой законченности и универсальности. Мудрая история рассудила иначе: на поверку выходило, что открытия эти становились ступеньками лестницы, движущимися частями движущегося целого — перед лицом выдвигаемых жизнью и самим развитием кинематографа новых задач постепенно обнаруживалась их недостаточность и противоречивость.

Великой силой кинематографа стал в свое время монтаж — даже в том повествовательном значении, в каком разрабатывался он Гриффитом. Эта сила многократно возросла, когда Кулешов и Вертов, Эйзенштейн и Пудовкин открыли монтажную образность, идейно-эмоциональную действенность монтажа, соединенного с ракурсной съемкой и ритмической организацией киноматериала. Поборникам монтажа в его новых качествах казалось, что они нашли абсолютную истину кинематографа, главный определитель его специфики и мощи. Но проходит несколько лет и в кинематографических кругах начинается острейшая дискуссия: монтажный метод, поэтическое кино оспариваются сторонниками «прозы» (если пользоваться разделением искусства экрана, введенным в нашу эстетику и критику В. Б. Шкловским); успех и стиль «Встречного» они превращают в некую эстетическую платформу, с которой начинают наступление на «эйзенштейновскую школу», обвиняя ее адептов в чрезмерном усложнении киноязыка, в увлечении символами, метафорическими иносказаниями, в отдалении искусства от массового зрителя. Дискуссия достигает апогея на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии (1935 год).

Сейчас мы видим чрезмерность взаимных отрицаний. Мы понимаем, что своя правда и правота были и у Эйзенштейна и у Трауберга (называю самых яростных «противников», с наибольшей полнотой и горячностью сформулировавших в ходе дискуссии идеи и аргументы двух столкнувшихся направлений, двух

Продолжаем дискуссию «Режиссура — ее проблемы и трудности». См. «ИК», 1973, № 8; 1974, № 1, 2, 4, 7.

школ). Но мы понимаем это не потому, что мы умнее участников тогдашнего спора. Просто история обогатила нас новым опытом.

Этот опыт неоспоримо свидетельствует о том, что открытия в области монтажного метода помогли создать великое искусство — киноэпос революции. Но весьма популярный в 20-е годы монтаж коротких кусков не мог стать универсальным средством кинематографического познания действительности и воздействия на сознание и чувство зрителя. При таких способах монтажа возникают сложности в использовании звука. На кинематографическое развитие мощно воздействуют происходящие в жизни перемены: раскрытие живой индивидуальности человека революции и строителя социализма требовало новых поисков — не только тематических, но и стилевых, языковых.

Фильм характеров, вышедший в 30-е годы на авансцену кинематографического процесса, открыл киноискусству новые возможности в создании образов, диалектически соединяющих в себе тип и личность. Повышенное значение приобретает психологическое углубление в характер. Кинематограф становится актерским и драматургическим. Концентрация правды жизни в драматургии острого и напряженного сюжета, выведение на экран героя, покоряющего зрительскую мысль и чувство, помогают кинематографу 30-х годов небывало расширить зрительскую аудиторию, действительно стать искусством миллионов.

Но и в развитии кинематографа драматургического, актерского были свои противоречия. Во многих случаях фильмы становились слишком театральными, недостаточно кинематографическими. Произошло заметное падение изобразительной культуры экранного образа, о чем с оправданной горечью говорили Эйзенштейн и Пудовкин на уже упомянутом совещании 1935 года. В некоторых фильмах кинематограф становился болтливым, слишком полагался на диалог, даже монолог, забывая о своем фотографическом происхождении и «аудиовизуальных» возможностях. Возникают тенденции,— постепенно они нарастают, — канонизации драматургических построений, ограничивающих экранное действие рамками жесткого сюжета. Павильонные съемки получают чрезмерное преобладание над натурными. Во многих фильмах мизансцена становится слишком выстроенной, кадр приобретает законченность, рассчитанную скорее на портал сцены или живописную композицию, нежели на кинематографический экран.

Выходя за пределы советского кино, следует вспомнить, что в буржуазных кинематографиях 30-х годов, особенно в американской, эти или близкие им тенденции получают развитие, весьма опасное для реалистического искусства. Во многих голливудских фильмах театрализация кинематографа, его самозаточение в жесткие структуры канонических сюжетов сочетается с мифологизацией жизни, с созданием «снов золотых», с фабрикацией киноразвлечений, отвлекающих зрителя от реальностей жизни, навязывающих ему кумиры для поклонения и такие представления о действительности, которые социально выгодны хозяевам кинобизнеса.

По разнообразным причинам, требующим специального анализа, Голливуд постепенно распространяет свое влияние за пределами США, захватывает все новые позиции в прокате, становится поставщиком мод и моделей, неотразимо действующих на расчеты продюсеров и вкусы зрителей, на замыслы многих режиссеров и манеру актерской игры... Недаром слова «голливудский стиль», «голливудская киношка» станут в последующие годы нарицательными почти во всех кинематографиях мира.

Реакция на «голливудский стиль» и связанные с ним торможения кинематографического развития были сложными.

На волне антифашистской борьбы возникает итальянский неореализм — одно из самых мощных кинематографических движений века. Его создатели не раз свидетельствовали: наряду с факторами и причинами, коренящимися в самой социальной истории, национальных особенностях итальянского народа и его искусства, сильное влияние на формирование культуры неореалистического кино оказали изданные в Италии еще до войны теоретиче-

ские труды В. Пудовкина и его «Мать», такие советские фильмы, как «Детство Горького» и «Радуга» М. Донского... В свою очередь, воздействие неорелизма так или иначе сказывается на всем мировом кино, включая советское. При этом прямые влияния и заимствования сопровождаются параллельным развитием аналогичных тенденций и процессов, имеющих вполне национальное происхождение. Возникает «новая волна» во Франции и «новое кино» в Англии, «нью-йоркская школа» атакует самую цитадель «голливудского стиля»; ее атаки настоящего успеха не имеют, однако новые веяния проникают и в твердыни Голливуда, разрушая традиционную систему звезд, меняя режиссерский стиль наиболее чутких к движениям времени мастеров.

В основе всех этих по-разному называвшихся школ и течений — серьезные перемены в жизни, социальные процессы послевоенного развития. Война заставила миллионы людей, в том числе и многих кинематографистов, расстаться с копившимися десятилетиями иллюзорными представлениями о буржуазном миропорядке, более трезво оценить окружающий мир. С другой стороны, не только в разоренной войной Европе, но и на нетронутой вражескими танками американской земле появились люди, которые с горькой иронией стали вспоминать солдатское братство в общей борьбе как «лучшие дни нашей жизни». Самим названием своего знаменитого фильма Уильям Уайлер выразил весьма серьезные социальные и психологические сдвиги, затронувшие многих: трудности и противоречия послевоенного развития становятся для людей буржуазного мира новой школой реализма мышления. Власть иллюзий не отошла в прошлое, на многих она и сейчас действует, но жизнь нанесла по ней весьма серьезные удары. И они не могли пройти бесследно для искусства.

Вполне понятно, что под влиянием драматических уроков истории, движения жизни и внутреннего развития самого кинематографа поиски «стиля времени» приобретают в 40-е — 50-е годы новую целеустремленность и направление. Усиливается стремление к достоверности, непосредственности кинематографических изображений — с ослаблением или даже подчеркнутым затушевыванием их режиссерской организованности. Возобновляются — в небывало широких пределах — начатые еще Эйзенштейном и Пудовкиным в 20-е годы вторжения документализма в игровое кино. Разрушаются канонические сюжеты, ограничивавшие изображение потока жизни или вовсе замыкавшие ее многосложность узкими рамками привычных экранных стереотипов. Создаются кинематографические структуры, свободно оперирующие категориями пространства и времени, помогающие экранизировать движение человеческой мысли, усиливающие роль внутреннего монолога. Совершенствуется внутрикадровый монтаж, соединяемый с искусным использованием долгих планов. Увеличиваются глубина кадра и широта экрана. По-настоящему полифоничным становится звук, давно преодолевший первые противоборства асинхронности и синхронности. Цветовая палитра экрана используется в очень широком диапазоне — от выразительной живописности и декоративной изысканности кадра до подчеркнуто небрежной, как бы вполне импрессионистично и случайно схваченной натуральности.

В условиях быстрых перемен в кинематографе провозглашаются и новые «абсолюты». В 1962 году Марсель Мартен написал: «Антониони это сама душа современного кино». Похожие суждения можно было встретить в статьях Фернальдо ди Джамматтео, других итальянских критиков, в выступлениях английских и американских поклонников постановщика «Приключения» и «Ночи». Их категоричность и повторяемость была так агрессивна, что могла вызвать у непринимающих или ставящих под сомнение стиль Антониони некое чувство неловкости и даже «комплекс несовременности», отсталости. Похожесть на Антониони многим на Западе тогда казалась первейшим признаком умения режиссера идти в ногу с веком. А рядом нарастали увлечения режиссерским стилем Феллини, Бергмана, Рене...

И опять же процесс оказался более чем про-

тиворечивым. Сначала неореализм, потом «новая волна», «новое кино», режиссерские поиски и открытия Феллини, Бергмана, Антониони, Рене внесли в западное кино новые приемы и средства изображения, прежде всего возможности спонтанного изображения потока жизни и потока мысли. Но многое из недавних завоеваний кинематографа при этом отходит на второй план, а то и вовсе утрачивается. Уже в пределах рассматриваемого периода пересматриваются достижения неореалистов в постижении социальных реальностей бытия. Антониони впрямую декларирует, что для него «гораздо важнее не столько анализировать взаимоотношения между героем и средой, сколько остановиться на самом герое, заглянуть в его душу». Хотя некоторые итальянские кинокритики потом назовут это течение «внутренним неореализмом», Антониони и близкие ему режиссеры фактически порывают с эстетикой и традициями «Похитителей велосипедов», отказываются от неореалистически щедрого живописания народного фона жизни, обращаются к «изысканному цвету буржуазии» (выражение Пазолини), исследуя драматизм жизни в основном лишь через драмы одиночества буржуазного индивидуалиста, не понимающего других и непонимаемого другими...

Ломка канонов жесткого сюжета сопровождается в западном кино тенденциями дедраматизации фильма. Весьма сложно решаются проблемы ритмической организации натурально снятого киноматериала. Появляются произведения, такие, как «Кузены» Клода Шаброля, в которых делаются попытки передать драматическую тягучесть «сладкой жизни», бездуховной и бессодержательной, самими ритмами экранного действия. При этом имитация тягучести, ее «повторение» на экране противопоставляются вчерашнему опыту кинематографа, научившегося передавать ощущение непереносимо медленного течения жизни его драматургическими и режиссерскими сгущениями (вспомним падающие капли из рукомойника в пудовкинской «Матери»).

На какое-то время знак «наивысшей современности» приобретают фильмы, свободно оперирующие категориями пространства и времени, воссоздающие, опредмечивающие в экранных изображениях поток мысли автора или героя. В некоторых из них «экранизация мысли» помогала углублению в характер героя; в свою очередь, опредмеченное на экране движение его мысли открывало новые возможности для углубления кинематографа в жизнь, на которую эта мысль была направлена. Но часто «экранизация мысли» становилась (и сейчас становится) не более как свидетельством болезни индивидуалистического сознания, «визуально опредмечивающим» его разорванность. «Экранизация мысли» в таких случаях дает возможность почувствовать состояние ее субъекта, но не становится призмой, позволяющей отчетливее видеть объект. Под влиянием истерии мысли, ее метаний действительность пугающе деформируется. Ухабистую дорогу нельзя описывать ухабистыми стихами, говорил Генрих Гейне. Кинематограф, опредмечивающий метания испуганной жизнью мысли, пробует это делать, повторяя хаос души художника в экранных образах и построениях, приобретающих загадочную и пугающую хаотичность.

Давно замечено, что в развитии и оценке «экранизации мысли» существует некая волнообразность. Если во время выхода фильмов «Хиросима, моя любовь» и «Прошлым летом в Мариенбаде» Алена Рене, «Восемь с половиной» Федерико Феллини и «Земляничная поляна» Ингмара Бергмана такие построения превозносились на Западе как новое слово кинематографа, созвучное развитию мышления современного человека и потому перспективное, то десятилетие спустя многие режиссеры Запада ставят их под сомнение — считают, что они порождают чрезмерные усложнения структуры фильма. Одновременно появляется немало теоретиков и критиков, которые и вовсе отвергают экранизацию потока мысли, объявляя ее принадлежностью «бабушкиного кино».

Противоречия упомянутых стилевых исканий — далеко не единственная слабость кинематографа, превращающего субъективность творчества в субъективизм экранных изображений жизни. Его создатели почти постоянно

оказываются в драматическом отдалении от зрительской аудитории. Ведь сколько бы они ни утешали себя рассуждениями о зрителях — единомышленниках, самых для них дорогих — пусть их будет мало, тоска по многомиллионным аудиториям оставалась, даже если она и не упоминалась в журнальных самохарактеристиках, интервью и декларациях.

О ножницах между восторгами кинокритики и полупустыми кинотеатрами думали, не могли не думать Антониони, Рене и другие мастера, чье творчество во второй половине 50-х — первой половине 60-х годов воспринималось многими западными критиками как наиболее высокое выражение стиля времени.

Поиски новых сближений с аудиторией совпали по времени с вызванным глубокими социальными причинами поворотом кино в сторону политического, социального фильма. Этот поворот оказывает сильное влияние на сам характер поисков. Если в «Блоу-ап» Антониони ограничивается обновлением привычных сюжетных структур, внедрением элементов детектива в историю «некоммуникабельности», то в «Забриски пойнт» он расширяет социальный диапазон творчества, обращается к проблемам бунтующей молодежи США, начинает говорить о реальностях потребительского общества с необычной для себя прямотой и остротой. Тем временем Рене ставит фильм «Война окончена». Феллини, уже успевший приучить какую-то часть зрителей к сложностям своего языка и стиля, ставит сначала «Рим» — кинофреску с элементами гротеска о прошлом и настоящем «вечного города», а потом совершенно неожиданный по простоте «Амаркорд», в котором соединены ирония и лирика, тонкие зарисовки провинциального быта и человеческих отношений (действие фильма происходит в городке детства художника) — с сатирически острыми сценами приезда в городок какого-то фашистского начальника.

Мастера искали новое, а многие их последователи, подмастерья бесконечно варьировали идеи и образы своих кумиров. Впрочем, с подмастерьями и ремесленниками всегда так и происходит: они повторяют открытия мэтров, да еще форсируют их внешнюю форму — чтобы казаться помоднее и посовременнее, затягивают использование найденного — для удобства своей «жизни в искусстве», для успеха среди зрителей, основанного на эксплуатации сложившихся привычек восприятия фильма.

II.

Советская кинематография отнюдь не повторяла путей зарубежных кинематографий. Но и при решающей разности социальных условий, не надо забывать, что развитие советского кино идет в контексте мирового кинематографического процесса. Советская кинематография оказывает глубокое влияние на этот процесс и, в свою очередь, испытывает воздействие общих тенденций.

Обычно киноведы начинают историю новейших перемен в советском кино годами перехода от малокартинья к расширению фильмопроизводства. Но, может, научной объективности ради, стоило бы пойти чуть дальше в историю, чтобы полнее понять движение режиссуры, набравшее новые скорости в середине 50-х годов? Известно, что Отечественная война принесла не только новые темы: в фильмах суровых военных лет реализм экранного искусства приобретает новые оттенки. Повышенная резкость в изображении суровой правды войны, прямота «поэтического правосудия» не только послужат своей теме, ради которой пришли на экран,— они останутся как урок и опыт, в высшей степени полезный в борьбе с кинематографом, придающим изображаемым бытовым и производственным драмам успокаивающую округлость, а колориту изображения — розоватую монотонность. Точно так же останутся как живое и непосредственное наследие (наряду с наследием лучших фильмов 20-х и 30-х годов) открытия «Возвращения Василия Бортникова» и «Молодой гвардии», созданных еще в первое послевоенное восьмилетие.

В 50-е — 60-е годы резко усиливается полемика — не только речами, но и фильмами — против монументальности кинообраза, пони-

маемой внешне, парадно, против упрощенного изображения жизни в духе «теории» бесконфликтности. Вытесняются с экрана набившие оскомину сюжеты, построенные на столкновениях привычных новаторов с традиционными консерваторами или на поверхностной драматургии элементарно понятой «производственной темы». Усиливается внимание к внутреннему миру человека, к исследованию процессов развития характера под влиянием происходящих в обществе перемен. Борьба за коммунистичность человеческих помыслов и чувств раскрывается как реальное содержание трудовой повседневности. В этой борьбе кинематограф нередко обращается и к таким сложным проблемам и образам, к таким драматическим ситуациям, которые в иных картинах начала 50-х годов старательно ретушировались, смягчались. Требование правдивости изображения жизни во всех ее сложностях приобретает повышенную остроту и силу. Возрастает роль документального начала в игровом кино.

Эти перемены принесли советской кинематографии новые замечательные победы. Но и новые противоречия. В борьбе с тенденциями, порождавшими в киноискусстве предшествующего периода внешнюю монументальность, парадность, некоторые режиссеры (их было немало) стали отстраняться от разработки социально-политических тем большого масштаба. Довольно отчетливо обозначились явления, которые на разных кинематографических трибунах получали различные наименования — мелкотемье, мелкомыслие, усредненность искусства... В фильмах на морально-этическую тему, работа над которыми шла особенно активно и плодотворно, постепенно стали появляться самоповторы, новые стереотипы.

Противоречия, о которых идет речь, не преодолены до конца и по сей день.

У нас в кинематографической среде существует присказка: средний уровень фильмов поднялся. Это мы утешаем друг друга. Но, может, для дела более полезным был бы реалистичный разговор о том, что середняк овладел приемами, которые еще недавно считались привилегией и достоинством режиссерской элиты? Сейчас почти любой режиссер умеет снимать долгие планы «в стиле» Антониони или Хуциева, создавать экранные структуры, свободно оперирующие категориями пространства и времени, вторгаться с камерой в уличную толпу, чтобы представить жизнь своих героев вполне непосредственно — натурально и несрежиссированно. Одним словом, кинематографические открытия, еще вчера вызывавшие восторженные «ахи и охи» в домах кино всего мира, сегодня стали вполне привычными клише режиссерского мышления. И этим часто создается видимость повышения среднего уровня, а не само реальное его повышение.

Более того, современная манера съемки и построения фильма нередко используется как некое эстетическое алиби для ремесла, а то и для беспомощного дилетантизма.

Истинному искусству в некоторых фильмах мешает натужная старательность в обращениях к опыту немого кино (вообще-то очень характерных для современного кинематографа) — изобразительная пластика начинает в таких случаях играть самостоятельную роль — вне гармонии целого, выпирает, абсолютизируется.

В таких фильмах, как «Нейлон 100%» очень одаренного, на многое запрограммированного В. Басова, но на этот раз поддавшегося соблазнам торопливого ремесла, на первый план выдвигается динамика кинематографического действия. Свойственная искусству экрана как одна из его неотъемлемостей, она тоже требует высокого искусства, органического включения в режиссерский образ фильма. Требует решений, вдохновенных и точных. В данном случае она — внешняя, часто сводится к механической склейке кусков, неправдоподобно дилетантской для постановщика «Тишины» и «Битвы в пути».

Иногда режиссеры говорят о своей любви к кинематографу раскованному. Но и эти декларации нередко используются для оправдания таких дефектов, как ослабление действия, упрощение характеров, замена режиссерских решений, соединяющих вдохновение и расчет, приблизительными импровизациями.

За рубежом по-прежнему много пишут (хоть и меньше, чем раньше) об авторском кино. Этот термин свободно гуляет и по страницам наших кинематографических изданий и кулуарам киностудий, не говоря уже о дискуссиях в секциях нашего творческого союза. Но что такое авторский фильм? Это когда режиссер и сценарист совмещаются в одном лице? Или когда фильм несет в себе и на себе отчетливый отпечаток своеобразия личности художника — не суть важно, кто в данном случае главенствует, кто «пишет» камерой и всеми средствами кинематографической выразительности как писатель — пером? Чаще всего понятие «авторский фильм» применяется именно в этом, расширительном смысле. Но тогда зачем оно? И почему оно считается таким уж современным? Ведь печатью художнического своеобразия отмечены все лучшие фильмы мирового и советского кино от 20-х гг. до наших дней. Но в данном случае я обратился к понятию «авторский фильм» не для того, чтобы начать спор, проясняющий очередную туманность кинематографического лексикона. Я вспомнил о понятии этом потому, что оно тоже нещадно эксплуатируется: под прикрытием призывов к авторскому кино некоторые режиссеры сами пишут сценарии, не умея этого делать по-настоящему, сценаристы ставят фильмы, оставаясь дилетантами в режиссуре, отличные операторы становятся посредственными режиссерами и т. д. и т. п.

Здесь, я чувствую, нужны по крайней мере две оговорки. Мои возражения против выпячивания, гипертрофирования того или иного элемента фильма отнюдь не означают, что я выступаю за постоянную гармонию и равновеликость пропорций. Искусство режиссуры может быть и односторонним. Режиссера может захватить одна, но пламенная страсть. Однако же страсть, а не скалькулированное на счетной линейке ремесла увлечение той или иной частью эстетического арсенала современного кинематографа, благо эта часть показалась выигрышной, модной!

И второе. Иной читатель может подумать: а не слишком ли автор статьи увлекается разрушением столь популярных ныне в кино словосочетаний и понятий? Хочу заранее предупредить такого рода вопросы и сомнения: не о разрушениях идет речь — я просто пробую уловить процессы и перемены, происходящие ныне в кино, чтобы выступить против ремесленно-расчетливого использования популярных понятий, приемов и средств, такого использования, которое может тормозить движение искусства режиссуры и всего кинематографа в целом. А опасность таких торможений не придумана. Она сегодняшняя, реальная.

Из истории кино, как, впрочем, и живописи, скульптуры, музыки, литературы, мы знаем, что развитие искусства не знает постоянных восхождений, прочерченных прямой линией, происходящие в нем перемены не обладают заданной равновеликой прогрессивностью. В практике кинематографа, в частности, бывают и такие перемены, такие открытия, которые остаются на уровне самоигральных новшеств. Их слава, какой бы громкой ни была она поначалу, скоротечна, ибо держится лишь на волне переменчивой моды. Они не обладают необходимой «информативностью», чтобы духовно обогащать зрителя. И они не волнуют, не доходят до глубин чувства — лишь тешат эстетическое тщеславие, возбуждая суету мысли в погоне за подчеркнутой современностью кинематографических построений и зрительских пристрастий. Перспективность, повышенную действенность и относительную устойчивость приобретают лишь исторически содержательные открытия. Далеко не всегда их плодотворность обнаруживается с первого взгляда. Но если они укоренены в жизни, отвечают социальным, духовным и эмоциональным потребностям современного зрителя (пусть поначалу даже до конца не осознаваемым самим зрителем), они все равно найдут дорогу к человеческому разуму и чувству. Найдут, даже если поначалу показались слишком неожиданными и странными, раздражающими своей дерзкой новизной тех зрителей, в ком особенно велика тяга к привычному.

Привлекательность новизны не имеет стилевых формул абсолютного значения. Естественная, натуральная красота лазурного моря и

скал над ним становится в антониониевской «Красной пустыне» «аттракционом» на фоне пейзажей, несущих в себе душевное смятение героини фильма Джулианы, как бы загримированных под ее настроение. Перевод финала черно-белого фильма в цвет позволяет Андрею Тарковскому, постановщику «Андрея Рублева», новым светом осветить всю предыдущую историю хождений художника по жизни, показать гениальную живопись Рублева как соединение копившихся годами наблюдений с мыслью художника, упрямо ищущего силу Руси и ее народа, задавленных татарским нашествием; русское Предвозрождение предстает в реальном контексте истории — как не получившее тогда по многим историческим причинам полного развития, но все же достаточно мощное, чтобы прорваться сквозь стоявшие на его пути преграды.

Как некий феномен искусства, трудно объяснимый в существенных своих чертах и свойствах, воспринимается сейчас многими зрителями «Калина красная» В. Шукшина. Поэтические метафоры самым неожиданным образом перемешаны в нем с по-деревенски обстоятельным и вполне бытовым киноповествованием о жизни Егора Прокудина по выходе его из тюрьмы. На первый взгляд, как-то странно и очень уж сентиментально выглядит встреча Егора с березкой. И тут же рядом — колючий его разговор с родителями Любы, чья естественная настороженность снова ожесточает душу Егора, перекрывает дорогу естественным движениям его души к людям, к семье, к дому, где, может, сложится счастье. Детализация обстоятельств и обстановки житья-бытья Егора соседствует с лирикой начавшейся любви, недопетой песни и пейзажных зарисовок, динамика человеческих отношений и действий с томительной неторопливостью самоуглублений. Даже гротеск есть — вспомним сцены затеянного Егором и сварганенного ресторанным ловкачом гульбища. «Калина красная» движется в диапазоне комедии и драмы, трагедии и мелодрамы. Если бы это был просто грамотный фильм, он стал бы эклектичным. Но это создание истинного таланта, и то, что поверхностному взгляду могло показаться разноголосицей, недостатком, оказалось особенностью фильма, притом весьма естественной, жизненно необходимой. Фильм решен. В пестроте его мотивов, тональностей, жанровых примет открывается пестрота и запутанность души Егора Прокудина, сложность его по-русски, по-мужицки упрямого выползания из бездны и возвращения к земле. Разноголосица преобразована силой шукшинского таланта в поэтический сплав, изнутри светящийся гуманистической мыслью о выпрямлении человека, об обществе, о земле, где выпрямление это становится убеждающе естественным.

Жизненная необходимость такого сплава обоснована самим характером Егора Прокудина, его судьбой. И одновременно она отражает в высшей степени характерное для современного кинематографа стремление к синтезу ранее найденного, к прорывам вперед на стыках жанров и стилей. Повторяю: предпочтения тому или иному элементу эстетического арсенала кинематографа и сейчас встречаются довольно часто. Но движение в сторону синтеза становится как бы неким веянием времени. И часто, как и в данном случае, оно рождает весьма интересные обновления искусства.

Выходя за пределы примеров, взятых из отдельных фильмов, следует со всей определенностью подчеркнуть, что содержательные обновления искусства развиваются не только по внутрикинематографической логике (лишь бы новое, не повторяющее того, что притупилось от бесконечных повторений): в них всегда есть свой социально-исторический резон.

Возьмем в качестве актуального примера эволюцию уже не раз упоминавшегося документализма в игровом кино.

Объясняя возникшие в 50-е годы увлечения документализмом, известный французский кинотеоретик Андре Базен утверждал, что уже на стадии немого кино существовали две противоположные тенденции: одна из них была представлена режиссерами, которые верили в образность, другая — теми, кто верил в реальность. Образность Базен связывал с монтажным методом, с языком и стилем «по-

этического кино». В монтаже, преодолевающем фотографическую однозначность монтируемых кадров ради создания нового смысла, он видел оружие и средство деформации фактов, которая может быть и произвольной, даже безнравственной.

Сопоставление антимонтажных высказываний Базена с его выступлениями в защиту реализма убеждает, что монтажный метод он судил без учета его биографии. Полемика мешала анализу. Увлеченный полемикой против деформирующих жизнь использований монтажа, Базен не захотел или не сумел по достоинству оценить тот факт, что отмеченные им тенденции — вера в образность и вера в реальность — органически соединялись в советском кино 20-х годов, взаимопроникали, дополняли одна другую.

Как известно, становление высокого искусства экрана происходило в годы, когда движущаяся фотография еще сохраняла свою изначальную сенсационность. Фотографическое происхождение нового искусства, его фотографическая природа не могли не повлиять на творческие искания пионеров кино. Влияние это было повсеместным, всемирным. В условиях советской России 20-х годов оно усиливалось мощными социальными импульсами — рождением революционной нови, удивлением художника перед нею, непреклонной верой в ее воздействующую силу и красоту. Недаром Эйзенштейн снимал своего «Броненосца» как хронику, а расстрел демонстрации на Садовой в «Октябре», встречу Ленина на площади Финляндского вокзала и сцены штурма Зимнего поставил таким образом, что они и сейчас часто используются за рубежом как кинодокументы русской революции. Недаром даже Пудовкин, всегда тяготевший к психологизму, упрямо ориентировался тогда на типаж, а если привлекал актеров, то таких, которые соединяли профессиональное умение с убеждающей достоверностью типажа.

Но те же самые социальные импульсы порождали и пафос образности — повышенное внимание к теории и практике монтажа, использование поэтической емкости и многозначности метафоры, эксперименты в области «интеллектуального кино». В творческих исканиях создателей киноэпоса революции жили страсть революционной перестройки жизни, нетерпеливое стремление к переустановке сложившихся понятий ради внедрения революционных идей в сознание зрителей. Таким образом, революционно-пропагандистская активность нашего кинематографа двигала обе названных Базеном тенденции и объединяла их, хоть они и показались Базену несовместимыми.

Есть свои исторические основания и в современном распространении документализма. Как уже подчеркивалось, тут в полную силу действует реакция на кинематографическое мифотворчество с характерными для него деформациями фотографических изображений, сюжетными завлекательностями и «ловушками» для зрителя. Вторая мировая война и послевоенное развитие дискредитировали многие разновидности утешающего кинематографа, подняли цену документа и факта. В этом же направлении действовали внутренние закономерности развития самого кинематографа как искусства.

Подчеркну еще раз: движение в сторону документализма не могло стать и не стало неким потоком, объединяющим кинематографистов с неодинаковым социальным опытом, стоящих на разных идеологических позициях. Постановщику фильмов «Крик», «Ночь», «Приключение», «Затмение» даже трезвое искусство неореализма казалось наивным. В науке и технике люди далеко ушли, до Луны добрались, а мораль осталась как при Гомере,— говорил Антониони в 1965 году, объясняя свои творческие позиции. В фильмах Антониони довольно отчетливо читается экзистенциалистская идея о том, что научно-технический прогресс никогда не ведет к улучшению человеческой сущности. Антониони исходит из того, что для художника, который не опирается на систему объясняющих мир идей, самым надежным объектом изображения остается мир бытовых представлений и подробностей, реальность каждодневного опыта, а самой важной задачей — исследование психологии и эмоций человека, во всем разуверив-

шегося, даже любить разучившегося, стоический анализ уродств бытия — стиснув зубы, без стенаний и жалоб, без надежды на перемены, какой дали себя увлечь многие неореалисты. Только так можно исполнить свой долг, оставаясь честным в искусстве. Понятно, что такая философия рождала вполне определенную стилистику фильма, позволявшую детально и подробно документировать непереносимую застойность бытия, взаимное отчуждение людей, рождала односторонность изображения жизни, исключавшую из нее силы противодействия злу, силы борьбы.

Модели философского и кинематографического мышления, близкие антониониевским, можно встретить и у многих других кинематографистов буржуазного мира, противопоставляющих факты — мифам, документальную фиксацию реальностей бытия, пусть и не понятых до конца, не объясненных,— сочинительству старой голливудской киношки.

Надежную неоспоримость факта высоко ценят не только разочаровавшиеся, отчаявшиеся, но и верящие. Документализм для революционно мыслящих художников капиталистического мира становится оружием против буржуазной лжи, противоядием против буржуазных иллюзий. В этих своих функциях он используется и кинематографистами социалистического мира. Но в их обращении к документу, к факту, в их поисках повышенной достоверности киноизображений есть социально-исторические и эстетические особенности, связанные с утверждением ленинских норм в жизни, научного подхода к ее анализу и пониманию. Конечно же, в нынешнем распространении документализма играет свою роль и научно-техническая революция: ее достижения и уроки не только обогащают производство, но влияют и на ориентацию человеческой мысли, в том числе и в области морали, эстетики.

Реальное движение режиссерского искусства показывает, что документализм в современном игровом кино это не только цитаты из документальных лент и не только съемки «под хронику» — иной раз специально небрежные, подчеркнуто несрежиссированные. В своих наиболее серьезных и плодотворных проявлениях это прежде всего новое приближение киноискусства к жизни, новая мера его достоверности.

Внедрение документального начала в игровое кино стало одной из характернейших примет творческих исканий режиссуры. Оно связано, как уже указывалось, с переменами в зрительской аудитории и в зрительских требованиях к искусству. И оно связано с техническими переменами в самом кинематографе. Против павильонной театральности, за натуральность киноизображений теперь борется не только эстетика кинематографа. Борется и его техника — новые пленки с повышенной чувствительностью, новая съемочная и осветительная аппаратура позволяют снимать без юпитеров, просто на улице, даже в дождь, даже ночью. Этого тоже нельзя не учитывать при оценке движения режиссерской мысли, как нельзя не учитывать и влияния телевидения на кинематограф (это сейчас очень большой вопрос, требующий специального изучения).

Вполне естественно, что элементы документализма входят в игровое кино многими потоками. В фильме Хуциева «Мне двадцать лет» можно найти отдельные языковые, стилевые переклички с тогдашним творчеством Антониони. Но через разговор сына с погибшим на войне отцом, через спор на вечеринке о картошке, через впечатляющие кадры Москвы, по улицам которой разливается первомайское веселье и денно и нощно печатает шаг бессмертный патруль революции, в фильм входит большая история. Заостряется социальная мысль фильма. И эти заострения, эти прорывы в большую историю дополнительным светом освещают все остальное: фильм, ненавязчиво и подробно документирующий повседневность жизни, будничный быт молодых москвичей, обретает новые качества и масштабы; драматическое и грустное соединяются с мотивами любви к жизни, к Москве, с верой в человека труда, который, даже оказавшись на распутье в минуты душевной растерянности, не каменеет в отчаянии, а продолжает искать и бороться.

Когда авторы и постановщики фильмов сужали социальный диапазон кинематографической мысли — напомню, это произошло уже в «Июльском дожде» того же Хуциева, более заметно и драматично — в фильмах, варьировавших тему и стиль «Июльского дождя»,— неизбежно сокращались духовные и эмоциональные контакты экрана и зала. Такому сокращению способствовали и перемены в построении фильмов, создатели которых разрушали фабульное напряжение экранного действия и не находили новых напряжений. Рождались тягучие и аморфные киноповествования, мало привлекавшие зрителя, хоть они и несли в себе более или менее полный набор стилевых и языковых примет современного кино.

Как это ни парадоксально, документализм вторгается ныне и в такие кинематографические построения, в которых деформация жизни, представляемой во сне, воображении, метафорических иносказаниях, освещена традициями десятилетий. Фильм М. Осепьяна «Три дня Виктора Чернышева» снят, как известно, «в документальной манере». В такой же манере снят в фильме В. Ордынского «У твоего порога» последний бой гибнущей, но не отступающей артиллерийской батареи, выдвинутой на танкоопасное направление под Москвой. И вот когда Виктор Чернышев представляет себя — в воображении — воином, совершающим подвиг,— на экране возникает цитата из фильма Ордынского. Это поэзия на экране. Но и быт Виктора и поэтическое выражение его фантазии одинаково сняты под документ.

Так же документально достоверна фактура двух потоков кинематографического действия в фильмах «Начало» Г. Панфилова (быт фабричной девчонки Паши Строгановой и ее работа в съемочной группе над образом Жанны д'Арк) и «Дневные звезды» И. Таланкина (блокадный Ленинград и древняя Русь, образы которой возникают в воображении героини фильма — ленинградской поэтессы).

Естественно, что еще шире и прочнее входит документализм в романные построения таких фильмов, как «У озера» С. Герасимова, в философские и публицистические ленты «Девять дней одного года» М. Ромма, «Твой современник» Ю. Райзмана, в картины из цикла «Освобождение» Ю. Озерова, соединившие в себе черты исторической хроники и народной эпопеи.

Я хочу еще раз повторить: любые открытия, любые принципы не могут претендовать на абсолютность. Ошибки пионеров кинематографа и его теоретиков, подобных Базену, как раз и связаны с тем, что при появлении и разработке того или иного принципа возникала вера, весьма наивная, как показала история, в автоматизм его действия. При этом недооценивалась роль субъекта творчества. Не учитывалось или недостаточно учитывалось то обстоятельство, что один и тот же прицип, одна и та же система кинематографического мышления по-разному проявляются у разных художников — тут в полной мере сказываются их классовые, социальные позиции, их отношение к искусству и жизни, их индивидуальные склонности и особенности.

В одном случае документализм служит утверждению правды, дальнейшему сближению искусства с действительностью. В другом он становится просто манерой, игрой в современность. В третьем он призван стать неким алиби для оправдания сочинительства, одетого в одежды достоверности. А часто бывает и так, что даже серьезные художники, не склонные к манерничанию и моде, не нуждающиеся ни в каких алиби, слишком большие надежды возлагают на документализм: в стремлении к документальности ослабляют поиски образности, поиски путей к драматургической и режиссерской концентрации мысли; сами того не замечая, они делают свое искусство поверхностным — наблюдательным и точным в деталях, естественным и органичным в изображении фактуры жизни, ее внешних проявлений, но недостаточно глубоким в исследовании и анализе изображаемого, недостаточно целеустремленным в «разгадке поэзией» жизненных явлений и характеров.

Весьма существенные для понимания искусства черты и особенности его движения выделяет академик Д. С. Лихачев в своей извест-

ной книге «Развитие русской литературы X — XVII веков».

Он напоминает, что в периоды, когда утверждался единый «стиль эпохи», его восприятие настолько облегчалось, что многие художники, не отказывавшиеся от индивидуального начала творчества, «закладывали» в свои произведения некоторые стилистические «препятствия», чтобы сделать восприятие более творческим. Так в романских постройках появляются слегка асимметричные порталы, разноразмерные окна, неодинаковые колонны из разного камня с разными по форме капителями; в готике — фланкирующие западный вход в собор башни различны, имеют даже разную высоту. Для многих древнерусских построек периода «единства стиля» характерны неровности стен, неточно выведенные лопатки, чуть различающиеся между собой купола и главки. Ставя перед зрителями задачи сотворчества в пределах единого стилистического кода, искусство делает возможным это сотворчество неточным проведением кода. Нарочитое «несовершенство» поверхностной формы подчеркивало совершенство той идеальной формы, которую зритель вскрывал в творческом акте восприятия. Естественно, что в периоды, когда индивидуальное начало в искусстве было слабо развито, когда не было различных направлений и непререкаемо утверждался единый стилистический код, это единство, эстетическая негибкость, традиционность облегчали и творчество и восприятие.

В контексте всех этих наблюдений Д. С. Лихачев пишет:

«Прогресс в искусстве есть прежде всего прогресс восприятия произведений искусства, позволяющий искусству подниматься на новую ступень благодаря расширению возможностей сотворчества и ассимиляции произведений различных эпох, культур и народов»*.

И дальше:

«Красота является как новое в пределах старого. Абсолютно новое «не узнается». И соотношение нового и старого все время меняется. С увеличением гибкости и «интеллигентности» эстетического сознания доля нового становится все больше, доля старого отступает и уменьшается. Но абсолютно новое не может все же существовать: оно не узнается. Чем примитивнее эстетическое сознание, тем для него больше нужно старого, чтобы воспринимать новое»*.

Ясно, что все эти наблюдения и обобщения имеют отношение не только к западному средневековью или русскому Предвозрождению. В них выражены общеэстетические закономерности, методологически важные для понимания истории всех искусств. Действуют они, эти закономерности, и в самом молодом из них. Живое искусство экрана может существовать только в движении, в постоянном развитии. Притормозив, оно начинает увядать, остановившись,— погибает.

Любые художественные открытия, еще вчера привлекавшие своей новизной, повторяясь, постепенно «формализуются», теряют связь с породившей их жизнью, свою изначальную содержательность, приобретают некую стертость, обкатанность, перестают воздействовать.

Такого рода «постарения» в кино происходят быстрее, чем в других искусствах: сама молодость кинематографа придает повышенную динамичность его развитию. Конечно, в разных элементах киноискусства бывает неодинаковой мера их устойчивости. Скажем, более условные формы, поэтическая метафора могут жить дольше, сохраняя действенность, нежели художественные средства и приемы, впрямую фиксирующие и выражающие движение переменчивой повседневности. Как мы помним, вариации на поэтическую тему ставшего легендарным ледохода из пудовкинской «Матери» возникли в чухраевском «Чистом небе» как выразительное обозначение перемен в жизни героя фильма и оказались весьма выразительными и емкими по своему поэтическому смыслу. Довольно часто возникают на советском экране, как, впрочем, и на экранах других стран, похожие на эйзенштейновские (из

* Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X — XVII веков. Л., «Наука», 1973, стр. 169.

* Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X — XVII веков. Л., «Наука», 1973, стр. 171.

«Броненосца») кадры морского прибоя, поэтические образы плывущих в небе облаков,— возникают как некий парафраз событий и настроений, как условное, но вполне убедительное и выразительное средство их поэтического осмысления (помимо эмоциональной силы, заключенной в самом образе-парафразе, образе-метафоре, тут действует его всемирная распространенность, самой историей кинематографа выработанная в зрителе душевная готовность откликнуться на такой образ). Однако и поэтически условные формы подвержены старению. Движение искусства — его всеохватывающая закономерность, топтание на месте, круговращение в пределах уже известного, привычного — всегда таит в себе опасность нарушения эмоционального диалога произведения со зрителем. Недаром В. И. Немирович-Данченко так настойчиво повторял своим соратникам по искусству, что художник подобен велосипедисту: не может остановиться — упадет.

III.

До сих пор речь шла о проблемах режиссерского искусства и о фильмах, в которых эти проблемы ставятся и решаются — пусть с неодинаковым успехом, но ставятся и решаются. Однако в текущей кинематографической жизни нам весьма часто (чаще, чем хотелось бы!) приходится иметь дело с фильмами, остающимися вне развития искусства режиссера. С фильмами, где есть тема, драматургия, та или иная степень режиссерской грамотности, операторского и актерского мастерства, но нет движения искусства режиссуры, а значит и ее сложных проблем, кроме, разве, проблемы неиспользованных возможностей кинематографа. С фильмами, постановщики которых работают как бы вне исторического контекста — не учитывают, что опыт, накопленный нашим кинематографом, неизбежно становится одним из критериев оценки произведения, меры его современности.

Обратимся для начала разговора к теме народного подвига в вооруженной борьбе за революцию, за свободу и независимость нашей социалистической Родины. Тема эта всегда занимала, занимает и будет занимать большое место в творчестве советских кинематографистов. Работа над нею отмечена такими глубокими фильмами, как «Чапаев» и «Щорс», «Мы из Кронштадта» и «Шестое июля», «Баллада о солдате» и «Судьба человека», «Живые и мертвые» и «Отец солдата», «Освобождение» и «А зори здесь тихие...».

В свое время советская кинематография не могла пройти мимо тяжких боев в отступлении, когда решалась судьба Москвы, Ленинграда и Сталинграда, в конечном счете — судьба войны и победы; но она не сказала бы всей правды о войне, о победе, не обратившись к наступательным операциям нашей армии в 1943—1945 годах.

Вот почему кинематографическому постижению общенародного ратного подвига одинаково помогают оба капитана — самоотверженный Иванов из «Живых и мертвых» (О. Ефремов), который со всесокрушающей волей сколачивал в подмосковных лесах подразделения из окруженцев, из остатков разбитых наших полков, включая летчиков со сбитых самолетов и танкистов, оставшихся без танков, чтобы заслонить столицу, и беспредельно мужественный Цветаев из «Освобождения» (Н. Олялин), который по дорогам наступления пронес ярость воина, наученного смертельно ненавидеть врага и умело с ним воевать, тот Цветаев, чья ненависть оставалась классовой, не стала ослепляющей и не помешала ему с риском для жизни броситься в воды затопленного фашистами берлинского метро, чтобы спасать женщин и детей поверженной Германии. Пониманию нашей победы многое дает мягкий, чистый, безотказный в помощи другим людям Алеша Скворцов из «Баллады о солдате» (В. Ивашов) и железный, непреклонный Андрей Соколов, в котором мощь Бондарчука-актера и высокое искусство Бондарчука-режиссера соединились, чтобы раскрыть, на что способен русский советский человек, даже оказавшись в невозможных для него, воина и свободолюба, условиях плена....

Герои лучших наших фильмов о войне живут в памяти и сердце зрителя потому, что

решены актерски и режиссерски. Потому что каждый из этих фильмов имеет свой режиссерский образ. И раскрывая правду войны, «дух войска» — да не покажется неуместным это старое толстовское слово в применении к нашей Советской Армии,— каждый из названных фильмов практически участвует в идеологическом наступлении советского кино на позиции буржуазных фальсификаторов истории, все делающих, к любым спекуляциям прибегающих, чтобы помешать труженикам мира постигнуть «тайны» нашей великой победы, вокруг которой на Западе так много накручено пустотелых и фальшивых словес, помогает по достоинству оценить глубокую укорененность коммунистических идей и убеждений в душах победителей фашизма, их советский социалистический патриотизм, их революционный интернационализм, верность делу и знамени Ленина.

Современный режиссер, обращающийся к теме народного подвига, не может не считаться с опытом пройденного. Не каждому дано подняться до уровня названных выше режиссерских достижений. Ведь иной раз даже очень одаренный художник из-за каких-то просчетов терпит обидные поражения или одерживает только половинные победы. Но сейчас я говорю не только об уровне фильмов, а прежде всего о самом подходе к их постановке, так сказать, о методологии режиссерского мышления, о работе в контексте истории советской кинематографии, требующей от режиссера не начинать каждый раз с нуля.

Недавно вышел на экраны страны фильм «Товарищ генерал». Главное в нем — столкновение двух сильных военачальников (у героев фильма есть свои исторические прообразы), ход и борьба полководческой мысли, организация боевых действий руководимых ими армий. Победа советского полководца рождалась как слагаемое сложных решений и действий, в котором личные качества, полководческий талант, коммунистическая идейность генерала сочетались все с тем же «духом войска», с особенностями и характером взаимоотношений начальника и подчиненных, свойственными именно Советской Армии. На этом должен был «держаться» фильм. И мог держаться — тем более что артист И. Ледогоров по человеческой фактуре своей и особенностям своего актерского существа вполне отвечает задачам и параметрам роли. И решать его генералу приходится задачи, не обещающие школьной очевидности ответов — задачи трудные, сам процесс решения которых может быть захватывающе интересным. Однако постановщик фильма Т. Вульфович, очевидно, не поверил в интересность экранного действия по его главному драматическому ходу.

Вот машина генерала останавливается посреди поля. Генерал выходит, неторопливо собирает цветы, чтобы преподнести их едущей с ним медсестре. Трогательно? Необыкновенно. Но сколько уже машин останавливалось на нашем экране, чтобы очередной генерал или полковник мог собрать цветы для очередной Зоечки! Это то, что называется: не украденное, но и не свое. А главное состоит в том, что сцена лишена мысли. Она просто режиссерское клише, вставка, завитушка — для украшения и утепления фильма, его центрального образа. Зигзаг, мешающий развитию экранного действия на главном направлении: остановилась машина — остановился фильм; проскочило несколько десятков метров пленки, а к образу фильма ничего не прибавилось.

Казалось бы, это мелочь, малый эпизод в большом фильме — зачем придираться? Но таких мелочей в «Товарище генерале» немало, они «не срастаются», делают режиссерскую структуру фильма хрупкой, ломкой, рождают разностилье, а подчас и наносят прямой ущерб главной мысли фильма. Так его постановщик то и дело показывает немецкого генерала в кабинете, неправдоподобно большом для прифронтовой полосы, причем снимает его сверху. Когда нечто похожее делали В. Пудовкин и А. Головня, снимая Ниловну в «Матери», там было образное решение: снятая сверху Ниловна выглядела особенно забитой, придавленной — мысль фильма получала впечатляющее пластическое воплощение. Здесь съемки сверху — по-моему, не более как бездумный каприз режиссерской фантазии, поиски

внешней «интересности». Построением мизансцен с немецким генералом режиссер «преуменьшает» его, изолирует от подчиненных. Между тем, он — умелый и сильный военачальник, управляющий сильной военной машиной, иначе что стоила бы победа мысли и мужества нашего генерала, героя фильма? И опять же — случайный, казалось бы, виток режиссерского воображения, очередное «украшение» фильма и — еще один пример его «нерешенности», ну, скажем мягче, непоследовательности, нечеткости режиссерского образа.

В связи с фильмом «Товарищ генерал» мне хочется высказать еще одно замечание, касающееся уже не только режиссерского искусства, хотя и режиссерского тоже.

Была в истории нашей войны трагедия, которую можно было бы обозначить памятным по сводкам Совинформбюро названием ее места — Барвенково. Одна из самых тяжких трагедий первого периода войны. И по-моему, последняя из такого рода трагедий-уроков. Окружение и разгром нескольких наших армий на Барвенковском выступе из-за несвоевременного, запоздалого приказа об отступлении — событие широко известное. Его помнят оставшиеся в живых участники. Его знают — по рассказам — их родные и близкие. Знают миллионы людей, читавших мемуары Жукова, Баграмяна и других военачальников.

Авторы фильма пренебрегли всеми этими реальностями. О Барвенковском выступе сказано невнятно. Лишь пунктирно обозначена виновность генерала — героя фильма, выигравшего бой со своим противником под Ростовом и проигравшего бой у Барвенкова. Торопливо и поверхностно показаны его переживания: простят — не простят. А суть, причины и ход самой барвенковской трагедии так и остались непроясненными. Аналитик по складу ума своего, герой фильма в данном случае перестает быть аналитиком. Получается неправдоподобно, даже фальшиво.

Очевидно, у авторов картины были какие-то причины такого невнятного изображения столь памятного в народе события, есть какие-то объяснения. Не знаю. Думаю, что в таких случаях должны действовать не оправдания, а простые нравственные требования искусства: робеешь, не можешь сказать правду о тяжелом и сложном — лучше помолчи, пусть скажут ее другие; невнятность и скороговорка, какие есть в фильме «Товарищ генерал», этим требованиям противоречат.

Мы очень часто пишем и говорим теперь о «кинематографе разгримированном», как истинно современном антиподе кинематографа бутафорского, картонного. На фоне обозначенных этими словами тенденций и процессов как-то особенно странно выглядит фильм «И на Тихом океане...»— по стилистике своей, загримированности и бутафорской искусственности сумевший устареть, не успев появиться на экране, фильм, напоминающий некоторые ленты, которые в юности смотрело мое поколение. Конечно, приятно снова вспомнить юность, как бы вернуться в зрительные залы той поры, но все же лучше вспоминать ее по «Чапаеву», «Щорсу», «Мы из Кронштадта», а не по тем фильмам, что несли на экран дурную театральность, неуклюжий грим, плохо наклеенные бороды и старательное актерство — с нагрышами, форсированием звука и жеста, внешним изображением состояний того или иного действующего лица.

Если в фильме Ю. Чулюкина бороды приклеены покрепче и их приклеенность не так заметна, да и грим более грамотный, чем в тех фильмах, то ведь не об этих элементарностях я сейчас забочусь. Фильм «И на Тихом океане...» представляет собой искусство, загримированное по сути своей, искусственное искусство, да простится мне такая тавтология. Здесь актеры играют, а не живут жизнью своих героев. Здесь даже натуральные пейзажи похожи на театральные задники. Постановщик «Девчат», «Неподдающихся» позволил себе спуститься до бутафорской киношки.

Обедненным оказался прежде всего центральный образ фильма — притом не по вине В. Авдюшко, а прежде всего по вине автора сценария и постановщика. Как всякому понятно, многие крестьяне приходили в революцию не с высот революционной теории: они поднимались на борьбу потому, что невыно-

симо плохо жилось при царизме. Нередко человек брался за оружие из личной обиды: у одного корову белые увели, у другого избу спалили, амбар очистили, у третьего надругались над женой или дочерью. Потом уже в ходе борьбы люди вырастали, обретали новые мотивы действий, более сложное отношение к революции, ведущее от личных обид к сознанию задач и общности класса, к пониманию всемирно-исторического значения борьбы, развернувшейся на просторах России.

Таким был и путь многих бойцов сибирского партизанского войска. Путь Вершинина, мотивы его действий — сложнее. Ведь недаром же сам переход его от пассивности к борьбе всколыхнул десятки сел и тысячи людей, недаром за ним пошли сибирские мужики и он так быстро из простого сибирского крестьянина превратился в главнокомандующего многотысячного партизанского войска. В фильме развитие взглядов и характера Вершинина до предела упрощено, его образ стал частью бутафорской кинематографии, где все — полуправда, потому что ничему по-настоящему не веришь, во всем видишь сделанность, а не натуральное течение живой жизни.

Всем, кому посчастливилось видеть спектакль МХАТа «Бронепоезд 14-69», врезалась в память, я уверен — именно врезалась, вошла в сердце поразительная сцена на колокольне, по ходу которой молодой партизан Васька Окорок никак не мог договориться с попавшим в плен к партизанам американским солдатом: на разных языках они разговаривали. Но в конце концов Окорок нашел выход: он произнес слово — «Ленин!» И это слово оказалось понятным для американского пролетария, одетого в солдатскую форму: с помощью этого магического слова Васька Окорок «упропагандировал» американца — к всеобщей радости партизан, ставших свидетелями этой встречи пролетариев двух стран.

Была в «Бронепоезде» и еще одна сцена, близкая по внутренней теме сцене на колокольне. Партизан-китаец ложился на рельсы, чтобы остановить белогвардейский бронепоезд, так как считал: русская революция — своя революция.

Обе сцены исполнены большого социального смысла, обе воплощали интернационализм нашей революции и революционный интернационализм советского искусства. Их, эти сцены, знают и помнят сотни тысяч зрителей «Бронепоезда» в МХАТе и других театрах, миллионы людей, читавших Вс. Иванова.

Я уже не первый раз пишу эти слова — зрители знают, зрители помнят. Настойчиво повторяю их, чтобы подчеркнуть еще и еще раз: в своей работе над произведением художник не может не считаться с духовным и эмоциональным состоянием аудитории, которой произведение адресовано. Неотразимая правда искусства рождается лишь в тех случаях, когда правдивое изображение фактов и событий органически сочетается с таким отношением художника к этим событиям и фактам, которое по-настоящему современно — глубоко отвечает историческому и жизненному опыту зрителя, народа, уровню его исторического и философского мышления, его нравственному отношению к изображаемому.

Легко можно представить себе недоумения и удивления многих теперешних зрителей, знавших «Бронепоезд 14-69» до фильма «И на Тихом океане...»: почему в фильм не вошли сцены с Васькой Окороком, американцем и китайцем?

Если, скажем, нужно было сокращать драматургический материал пьесы, повести и рассказов Вс. Иванова, чтобы уложиться в метраж, так почему, по каким мотивам сокращенными оказались именно эти, а не другие сцены, мотивы, образы? Сейчас, когда традиционная для нашего кино тема революционного интернационализма приобретает особую остроту и важность?! Сейчас, когда образы американского пролетария, с любовью повторяющего слово «Ленин», и китайского крестьянина, борющегося за победу социалистической революции в России, могли бы прозвучать с особой политической силой!

Почти в каждом из упомянутых здесь случаев поражения или неполные победы режиссеров связаны не только с чисто профессиональными просчетами, но прежде всего с масштабом мышления — социального, исто-

рического, философского. Еще более разительными бывают такого рода потери в фильмах на современную тему. Именно в этом разделе чаще всего не используются по-настоящему возможности киноискусства, о чем с такой остротой говорится в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

В нашей критике уже говорилось, и говорилось справедливо, что фильм «Здесь наш дом» оказался не на уровне лучших театральных постановок пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны». Я не разделяю крайних (критических) точек зрения на этот фильм (а такие точки зрения существуют и среди кинематографистов и среди зрителей): в режиссерской работе В. Соколова, в актерских исканиях исполнителей есть немало хорошего. Хороши внутризаводские сцены, передающие атмосферу и ритмы жизни современного предприятия; в характерах, созданных В. Санаевым и В. Меркурьевым, отчетливо читается биография этих людей и биография завода. Но фильм многое теряет от того, что образ его главного героя Чешкова (В. Заманский) получился каким-то однолинейным, однокрасочным. Исчезло то, что ученые называют драмой мысли. Исчез поиск. Экранный Чешков все знает заранее. Ему остается только навязать другим свои готовые решения. О том, чтобы увлечь людей этими решениями, своими поисками, он и не думает. Вполне естественно, что многие его ближайшие помощники не хотят с ним работать — подают заявления об уходе. Правда, потом берут их обратно — берут по причинам непонятным, ведь Чешков ни в чем не переменился и ничего не сделал, по крайней мере в рамках экранного действия, чтобы приобщить коллектив инженеров, руководителей цехов и заводских технических служб к трудному поиску оптимальных для завода путей интенсификации и организации производства в духе требований научно-технической революции. Нет, у В. Соколова и В. Заманского не получилось по-настоящему современного героя — не технократа, не служащего научно-технической революции, а такого, который и стилем работы, и отношениями с людьми, и всем своим человеческим обликом отражал бы соединение ее достижений с преимуществами социализма. Между тем, именно такой герой был намечен в литературном первоисточнике фильма — не готовый, не стопроцентный, поначалу слишком трудный для себя и других, но постепенно обретающий новые высоты человечности и компетентности в живом общении с людьми, в трудных, подчас мучительных поисках технических и нравственных решений.

В связи с фильмом «Здесь наш дом» невольно начинаешь думать о том, что для нашего искусства сейчас был бы в высшей степени полезен более активный обмен творческим опытом с театром. В театре активизируются поиски новых возможностей для художественного раскрытия проблемы «человек и научно-техническая революция», для создания образа рабочего, инженера, ученого, решающего — на современном уровне — ее сложнейшие проблемы. Успех пьесы И. Дворецкого — лишь один из примеров. Недавно в московском «Современнике» появился спектакль «Погода на завтра». В послужившей ему основой документальной композиции М. Шатрова содержатся почти все признаки чисто производственной пьесы, руганной и переруганной театральной критикой за односторонность, узость и прочие грехи (не используем ли мы в таких случаях критические клише, вместо того чтобы искать каждый раз свои точные слова для конкретного анализа данного произведения?): заводские совещания, директорские летучки, письма на завод, телефонные увещевания и разносы... Только производство! Никаких тебе «он, она и она», никаких «утеплений». А спектакль «смотрится». По ходу спектакля возникают убеждающие образы руководителей завода, инженеров, рабочих, все они разные, но каждый по-своему интересен, своеобразен. По ходу спектакля возникают разговоры, раздумчивые и острые, о том, в какой мере такие предприятия, как Волжский автомобильный (на нем происходит действие) или КамАЗ, вписываются в существующую систему организации и взаимодействий разных производств, какую роль могут сыграть, должны сыграть

такого типа предприятия в совершенствовании системы хозяйствования, и они захватывают, эти разговоры.

Кинематограф пока еще только подходит к таким проблемам, как борьба за интенсификацию производства — в ее, так сказать, человеческом содержании, в соотнесенности с психологией, способом мышления человека, взаимоотношениями между людьми в сфере труда; компетентность и некомпетентность работника в сопоставлении с требованиями научно-технической революции; технократическая узость и подлинно гуманистическое богатство личности, его влияние не только на общую культуру, но и на производственно-технические и научные поиски; реализм мышления, способность к самокритике в их столкновении с рутиной самообольщений, с привычно-спокойным отношением к недостаткам.

А между тем тут заложены большие возможности. Да, может быть необыкновенно интересным и очень нужным фильм просто про любовь, утверждающий поэзию любви или воспитывающий культуру чувств драматическими уроками любви разрушенной, несостоявшейся. Но может быть захватывающим, глубоким, человечным и производственный фильм, если он через судьбы и отношения людские вовлечет нас в размышления, в обсуждение волнующих людей жизненных проблем.

Не могу не упомянуть в этой связи фильм «Самый жаркий месяц». К достоинствам пьесы «Сталевары» Ю. Карасик в лучших сценах своего неровного фильма прибавил специфическую силу кинематографа и сделал это по-режиссерски впечатляюще. И дело не только в том, что экран дает возможность более ярко, чем сцена, показать сталеплавильное производство, его мощь и пластику: цех здесь — место действия в самом точном и многообразном смысле этого слова. Ю. Карасику удалось так построить производственные сцены, что человек, варящий сталь, не просто виден и заметен — он воспринимается как хозяин печей, творец металла; не только словами диалогов, по необходимости кратких, обрывистых, но и самим изображением цеха и бригады сталеваров, в нем работающей, режиссер, оператор и актеры дают зрителю возможность почувствовать, как печи зависят от рабочего человека, как много тут решают его ум, опыт и нравственная высота. В раскрытии характеров и человеческих отношений производственные сцены органически соединяются с теми, что развертываются в кабинетах или на квартирах героев фильма. И, пожалуй, самое парадоксальное состоит в том, что менее интересными в «Самом жарком месяце» оказались как раз сцены из «личной жизни», история любви...

●

Из многих проблем современной режиссуры я выделил лишь некоторые: журнальная статья имеет свои пределы. Заканчиваю ее тем, с чего начал. Кинематограф как искусство сложился. Он многое знает, он многое может, когда к накопленному им арсеналу обращаются творцы, а не потребители, использующие открытия других по некупленным лицензиям. Он стал теперь опытнее, мудрее и не увлекается новшествами с нерассуждающей готовностью к преувеличениям: в обозримом будущем я не предвижу крутых поворотов, скачков и таких нововведений, которые объявлялись бы абсолютами, увлекающими режиссерские множества. Однако движение будет продолжаться, искусство остановиться не может. Но прорываться вперед своими путями теперь стало труднее. Повторяться, эксплуатируя накопления и опыт искусства, прошедшего пору своей первой молодости,— удобнее, перед режиссером открывается великое множество хоженых дорог, услужливая память то и дело подбрасывает ему когда-то виденное, найденное, испытанное: тасуй, компилируй, варьируй... Но — «где, когда великий выбирал путь, что протоптанней и легче»?

Герои придут из жизни

В Госкино СССР и Союзе кинематографистов СССР

Байкало-Амурская магистраль или сокращенно — БАМ. Это слово уже прочно вошло в нашу жизнь, стало привычным и близким.

Поистине трудно переоценить экономическое, социально-политическое значение для страны Байкало-Амурской железнодорожной магистрали, которой суждено стать выдающимся сооружением XX века. XVII съезд ВЛКСМ объявил БАМ ударной комсомольской стройкой. На ее важнейших участках уже несколько месяцев успешно трудятся бойцы Всесоюзного ударного комсомольского отряда. Собираются в дорогу новые добровольцы и энтузиасты. Сотни коллективов различных отраслей и ведомств начали всемерно помогать стройке: выполнять ее срочные заказы, поставлять самую совершенную технику и оборудование, заботиться о жилищном строительстве, медицинском и культурном обслуживании строителей, обеспечивать жителей устойчивой почтовой, телеграфной и телефонной связью. Вот почему можно без преувеличения сказать, что БАМ — это не только стройка всесоюзного масштаба, но и подлинно всенародное детище.

Свой вклад в общее дело будут вносить и творческие работники, деятели литературы, театра, кино и телевидения. Их почетный долг ярко и образно рассказать о трудовом подвиге строителей, повседневно помогать им в решении задач, масштаб и сложность которых с каждым днем возрастает.

Стройка выдвигает перед организациями Госкино СССР и Союзом кинематографистов СССР ряд сложных и ответственных задач самого разнообразного характера. Как лучше организовать кинообслуживание строителей БАМа? Как сделать так, чтобы молодежь систематически знакомилась с лучшими образцами отечественного кино? Как организовать кинолетопись БАМа, чтобы ни один важный момент из жизни стройки не остался без внимания, был бы запечатлен для истории?

Эти и многие другие вопросы были детально обсуждены на заседании коллегии Госкино СССР и на секретариате правления Союза кинематографистов СССР. Председатель Госкино СССР тов. Ф. Т. Ермаш подписал приказ «О мероприятиях по отражению в документальной кинематографии строительства Байкало-Амурской магистрали», в котором намечается обширный фронт работ для кинопублицистов, руководителей студий хроники, работников кинопроката. Кинолетопись БАМа уже началась. Сняты и смонтированы первые сотни метров пленки. Часть из них легла в основу фильма В. Трошкина «Даешь БАМ!». А сколько фильмов ждет нас впереди? Они будут созданы на ЦСДФ, на Восточно-Сибирской, Свердловской и дальневосточных студиях кинохроники. На основе накопленных кинонаблюдений предполагается создать несколько полнометражных документальных цветных лент о трудовом подвиге строителей.

Секретариат правления Союза кинематографистов СССР также принял программу деятельности советских кинематографистов на строительстве БАМа. Союз кинематографистов СССР намерен поощрять авторов, обратившихся в своем творчестве к художественному отображению людей труда, рассказу об экономическом и социальном преобразовании края. Писателям, сценаристам, режиссерам будут предоставлены творческие командировки для углубленного изучения сложного жизненного материала.

Кинематографисты будут постоянно встречаться со своими зрителями, знакомить строителей с новыми работами, вместе с ними обсуждать творческие планы. Символично, что в числе первых посетит БАМ съемочный коллектив многосерийного телевизионного фильма «Как закалялась сталь».

На великой стройке будут проводиться Народные кинофестивали, в которых примут участие большие группы мастеров кино, будут устраиваться премьеры новых картин...

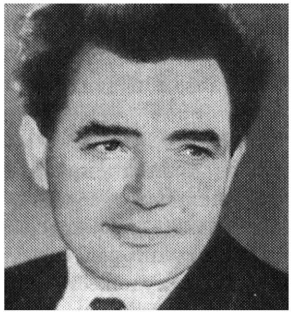
Кинематографисты — лауреаты премий Ленинского комсомола

О присуждении премий Ленинского комсомола в области литературы, искусства, журналистики

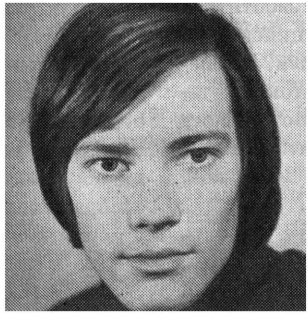
В Бюро ЦК ВЛКСМ

Бюро ЦК ВЛКСМ, рассмотрев предложения комитетов комсомола, органов культуры, творческих союзов и организаций, постановляет присудить премии Ленинского комсомола 1974 года в области литературы, искусства, журналистики:

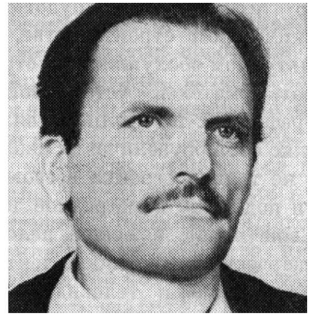
...Мащенко Николаю Павловичу, кинорежиссеру, Конкину Владимиру Алексеевичу, Панасенко Федору Лукичу, Степанкову Константину Петровичу, актерам, Итыгилову Александру Атаевичу, кинооператору,— за создание многосерийного телевизионного фильма «Как закалялась сталь».



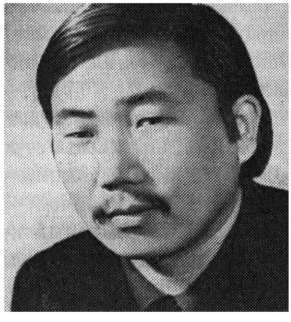
Н. Мащенко



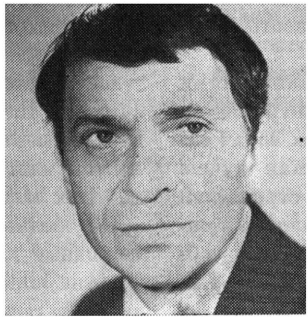
В. Конкин



Ф. Панасенко



А. Итыгилов



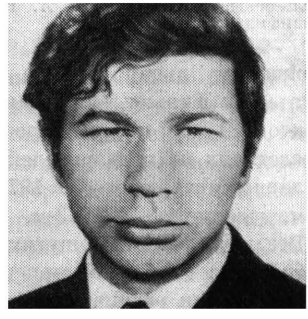
К. Степанков

С. Ростоцкий

Б. Васильев

Ростоцкому Станиславу Иосифовичу, кинорежиссеру, Васильеву Борису Львовичу, драматургу, Шумскому Вячеславу Михайловичу, оператору, Мартынову Андрею Леонидовичу, актеру, — за создание кинофильма «А зори здесь тихие...».

В. Шумский



А. Мартынов

«Счастья вам, девочки!»
«Птицы над городом»
«Чудаки»
«Остров»

А. Медведев

Нужны ли подвиги?

«Счастья вам, девочки!»

Сценарий А. Ахундовой, при участии Г. Сеид-заде. Постановка Э. Кулиева. Оператор А. Нариманбеков. Художник К. Наджафзаде. Композитор П. Бюль-бюль-оглы. Звукооператор А. Гасанзаде. «Азербайджанфильм», 1973.

Режиссер Эльдар Кулиев не торопится от фильма к фильму. Дебютировав в 1969 году лентой «В этом южном городе», он с той поры представил на суд зрителей еще две работы: «Главное интервью» — в 1971 году и «Счастья вам, девочки!» — в 1973-м.

Все эти фильмы ощутимо связаны между собой и до некоторой степени могут рассматриваться как развитие одной и той же темы. Хотя Кулиев и обращался в них к произведениям разных — интересных и одаренных — молодых кинодраматургов: Рустама Ибрагимбекова, Максуда Ибрагимбекова, Аллы Ахундовой, нетрудно заметить, что в содружестве с ними он неизменно искал возможность с разных точек зрения исследовать те социальные и нравственные проблемы нашей жизни, которые образуют в совокупности как бы некий комплекс. Да и герои в них предстают в обстоятельствах хотя и разных, но почти всегда необычных, требующих для своего преодоления высокого напряжения духа и разума. Как и те нравственные, духовные проблемы, которые возникают перед героями Кулиева: они тоже в конечном счете воспринимаются нами как стоящие в одном ряду.

Буровой мастер Мурад («В этом южном городе»), в начале фильма безучастно созерцающий убийство «из-за чести», впоследствии вынужден решать: что-то надо делать и делать немедленно, чтобы высвободить и себя и других из-под власти дикого и кровавого обычая. Журналист Заур («Главное интервью»), живущий по инерции, не замечая забот, бед, радостей окружающих его людей, в конце фильма осознает, что из-за этого в какой-то мере стал виновным в смерти товарища, и это горькое сознание заставляет его остро задуматься о нравственном смысле собственной жизни.

Подобная же проблема встает и перед актером Исой, главным героем фильма «Счастья вам, девочки!».

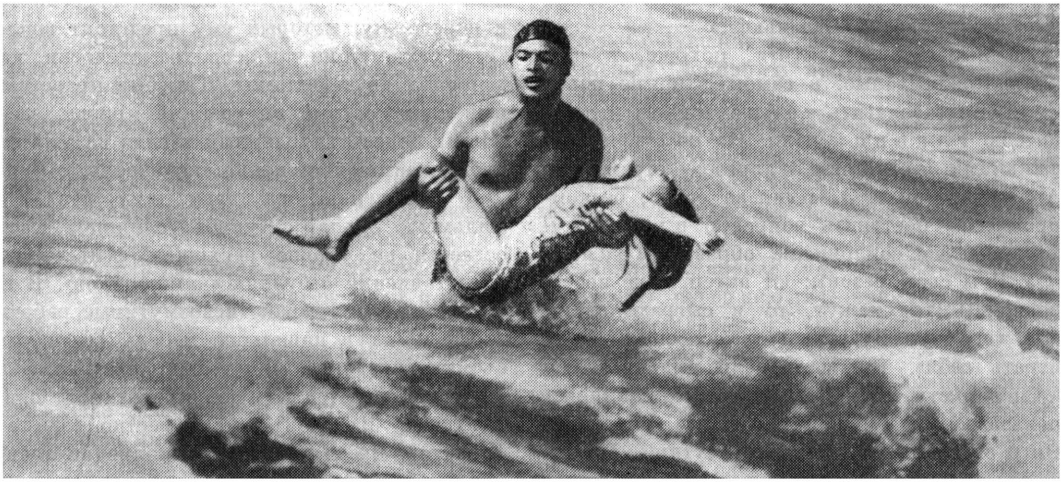
Авторы фильма и на этот раз первым звеном в цепи своих размышлений и наблюдений избирают событие чрезвычайное.

...На берегу Каспийского моря, в небольшом дачном поселке неожиданно разразилось несчастье. Четыре девочки, весело игравшие в прибрежных волнах, стали тонуть. На пустынном пляже оказался только один человек, способный оказать им помощь — парень лет двадцати. Услышав крики, он, не медля ни минуты, бросился в море. Спас первую девочку, вторую, третью... Четвертую спасти не успел — погиб сам.

Погиб человек, жизнью своей оплатив будущее других. Так его короткая жизнь, завершенная подвигом, вплелась в три судьбы.

Впрочем, в том, чтобы понять, как именно подвиг юноши отразился в жизни спасенных им, какой след оставил он в мире, и состоит задача фильма. Не будем поэтому пока торопиться с выводами — они сами сгруппируются перед нами.

А пока мы видим мать юноши: потрясенная случившимся, она долго, в сосредоточенном молчании вглядывается в сияющую под солнцем морскую гладь. Потом к ней подбегут те три девочки... Ласково оглядев их, она скажет им, преодолев в эту минуту собственное горе, те самые слова, которые



«Счастья вам, девочки!». Рустам — А. Нагиев

вынесены авторами в заглавие фильма: «Счастья вам, девочки!»

...Действие фильма — все то, о чем мы только что рассказали, вынесено в пролог — начинается через 10—15 лет после гибели Рустама — так звали спасителя девочек.

На некой киностудии о нем снимают фильм. Так параллельно с первой темой возникает вторая: подвиг и легенда о нем; факт и его претворение в художественный образ.

Итак, мы в просмотровом зале некой киностудии, где Режиссер, Сценарист и Актер — исполнитель главной роли в будущем фильме — смотрят отснятый материал: веселую суету приморского пляжа перечеркивает печальный проход по берегу женщины в трауре. Женщина бросает цветы в море, где погребен ее сын.

Сцена эта вызывает в просмотровом зале острый спор между Режиссером (в этой роли снялся известный писатель Анар) и Сценаристом (артист Г. Турабов). Вслушаемся в этот спор: в нем и заключена та самая мысль, которая, как окажется впоследствии, будет иметь едва ли не решающее значение для понимания общей концепции не только маленького «фильма в фильме», но и всего большого фильма также. Режиссер «фильма в фильме» более всего увлечен к р а с о т о й легенды о Рустаме: «Разве это не красиво? Могила в море? Женщина в черном бросает белые цветы... По-моему, в этом что-то есть». Сценарист же хочет чего-то иного: «Мы что, снимаем фильм об утопленнике или о живом человеке?» Однако Режиссер как бы не слышит этого вопроса и продолжает патетически: «Это картина о подвиге, о герое-комсомольце, спасшем жизнь трем девочкам. О человеческой трагедии, наконец».

В словах Сценариста, как мы убедимся вскоре, явно слышен голос Кулиева и Ахундовой, их позиция. Недаром именно эти слова Сценариста заронят семена беспокойства в душу актера Исы, утвержденного на роль Рустама.

Пока же этот молодой человек — с ним нам еще предстоит долгое и близкое знакомство — равнодушно-благожелательно прислушивается к спору, отвечая на все обращенные к нему вопросы односложным «я еще не разобрался».

Те же самые слова Иса повторит и в гримерной — за несколько минут до выхода на съемочную площадку.

Но тогда Сценарист взорвется: «Что ты

знаешь о своем герое? Как он жил? Во имя чего пожертвовал жизнью?..»

Важные вопросы. Хотя, похоже, и несколько запоздалые: в самом деле, не перед съемкой же задавать такие вопросы исполнителю главной роли. Но не будем буквалистами. Поймем другое: стремление А. Ахундовой и Э. Кулиева остро, бескомпромиссно поставить вопрос о праве художника на воплощение образа героя.

У Исы свои резоны: «Я актер, а не постановщик. Что скажут, то и сыграю». Или: «Да чего тут мудрствовать особенно? Буду играть себя». Впрочем, если прислушаться к Сценаристу, с Исой все не просто, как может показаться на основании этих его заявлений. Он и способный, и умный, и чуткий. Только не проснулась еще в нем душевная активность, не созрело чувство ответственности — гражданской и творческой.

Я уже говорил о том, что сходное состояние нравственной пассивности было присуще поначалу героям и двух прежних фильмов Э. Кулиева. Однако есть тут и нечто новое. В образах Заура и особенно Мурада режиссера больше интересовало то, что предшествовало переходу его героев на общественно-активные позиции. В новом фильме исходное, начальное безразличие молодого актера к персонажу, который ему предстоит воплотить, меняется не так остродраматически, как в первых двух фильмах. Там был нравственный слом, острый внутренний кризис, здесь новый, более углубленный взгляд на мир вырабатывается постепенно, исподволь.

К сожалению, развивая тему «фильм в фильме», Эльдар Кулиев слишком часто остается на уровне расхожих фельетонных представлений о буднях «киношников». В таинственном полумраке невозмутимые рабочие расставляют в павильоне мебель (до начала съемки считанные минуты!), подает команды шустрая ассистентка, ворчит актриса, опаздывающая на спектакль, горестно вздыхает директор, предчувствуя невыполнение плана, иронизирует Сценарист, злится Режиссер. Похоже, «фильм о подвиге, о герое, о трагедии», еще не родившись, смертельно опостылел его создателям.

А может быть, они разуверились в самой легенде о юноше-герое, кем-то созданной? Недаром последний удар по легенде наносит не кто иной, как сам Сценарист. Испытывая не толькоИсу, но и зрителей, он задается вопросом: «А может, юноша полез в море просто по пьянке? Бывает... А может, другое: погнал-

«Счастья вам, девочки!»

ся за славой? У одного и того же поступка могут быть разные причины».

Итак, задан вопрос, может быть, самый важный и трудный в этом фильме. Вопрос о мотивах подвига. О его реальности и действенности. Как же отвечают на него авторы?

Устами Сценариста они дают Исе совет, предопределивший дальнейший ход сюжета. Молодой актер отправляется на поиски девочек, спасенных когда-то Рустамом, чтобы узнать у них то, чего он еще не знает о своем герое.

Правда, есть одно обстоятельство, заставляющее усомниться в правомерности подобного шага. Ведь девочки тонули и вряд ли в те короткие минуты между жизнью и смертью смогли запомнить лицо, а не то что проанализировать мотивы подвига своего спасителя.

Впрочем, припомним-ка еще раз пролог фильма... Спасенные довочки робко подходят к матери Рустама, и та с горькой нежностью напутствует их: «Счастья вам, девочки!» Вот где, очевидно, ключ! Жизнь продолжается, утверждая подвиг, свершенный во имя жизни.

И мы с надеждой следуем за Исой. Благо путь его недолог. Повзрослевшие девочки живут тут же, в Баку. Телефон одной их них, Зейнаб, незамедлительно передал актеру Сценарист. Вторая же, Сона, оказалась простонапросто... невестой Исы. Третья, Солмаз, — родной сестрой Соны.

Ну что ж, бывают совпадения и более удивительные. И не тратя времени на раздумья, Иса снял телефонную трубку: «Зейнаб Мурадову можно попросить?»

На экране появляется полная, томная женщина. Она зевает и лениво потягивается, долго ссорится со свекровью, лениво перекрикивается — с балкона на балкон — с соседом. И чем больше накапливается деталей, характеризующих саму Зейнаб и ее семейный быт, тем яснее мы понимаем, что годы, прошедшие после второго рождения, прожиты ею, как во сне. Подробно, прямо-таки в документальной манере (минут на 10—12 экранного времени) воспроизводятся диалоги Зейнаб со свекровью о скромности в одежде, об окраске волос, о новом холодильнике, купленном соседом. И все они рождают одно и то же ощущение душевной пустоты, создают между Зейнаб и зрителями дистанцию отчуждения.

Нас нимало не удивляет поэтому, когда выясняется, что Зейнаб не помнит ничего ни о Рустаме, ни о том, как он ее спас... «Поймите меня... я думала, что вспомню... Простите... Я ничем не могу вам помочь», — лепечет женщина. И, вконец подавленная вдруг открывшейся перед нею ничтожностью собственного существования, сокрушается: «Лучше б я умерла тогда».

Так какой же ответ на сформулированный самими же авторами фильма вопрос содержится в новелле о Зейнаб? Не в том ли этот ответ,— невольно приходит мысль, — не в том ли состоит нравственный итог новеллы о первой из девочек, спасенных Рустамом, что судьба Зейнаб должна навести нас на мысль о бесцельности его подвига, о том, что, ценой собственной жизни охранив от гибели Зейнаб, он не внес в мир ни света, ни тепла и ничем не обогатил жизнь.

Разумеется, в первой новелле эта мысль возникает еще робко, предположительно, но чем дальше движется фильм, тем она становится настойчивее, определеннее.

В связи с этим нельзя не вспомнить об одной особенности почерка Э. Кулиева, замеченной наиболее внимательными критиками еще в пору его успешного творческого старта.

В некоторых рецензиях на фильм «В этом южном городе» с тревогой говорилось о склонности режиссера к объективистской фиксации фактов. Но пять лет назад эта склонность не казалась еще органическим изъяном, так как была в достаточной степени компенсирована публицистической остротой, социальной насыщенностью конфликта и образов сценария Р. Ибрагимбекова, его открытой направленностью против националистических пережитков, вступающих в непримиримое противоречие с социалистическими отношениями между людьми.

Впервые привкус поражения Э. Кулиев ощутил, когда поставил фильм по сценарию,

казалось, наиболее близкому его собственной манере.

Сценарий М. Ибрагимбекова «Главное интервью» был написан в форме своеобразной хроники будней журналиста Заура. Калейдоскоп событий и встреч, многообразие лиц, разнообразие судеб — все было организовано лишь ненавязчивым «присутствием» автора, его интонацией.

И вот этой-то интонации Э. Кулиев воссоздать на экране не смог. Неумение режиссера выразить собственное отношение к событию, к тому главному факту из жизни Заура, который переломил его жизнь, обеднило фильм, заставило в конце концов искать спасительные стереотипы сюжетосложения для того, чтобы как-то объяснить перелом, происшедший в сознании героя.

Сложные философские проблемы, заявленные Э. Кулиевым и А. Ахундовой в экспозиции фильма «Счастья вам, девочки!», требовали еще более четкого, ясного и выразительного режиссерского решения. Но происходит нечто непредвиденное: по мере развития событий авторская позиция постепенно размывается.

Смысл некоторых эпизодов попросту трудно расшифровать. Вот пример. «Документально» снятая улица, «документально» снятый троллейбус. А из окна этого троллейбуса Иса неожиданно видит... Рустама, весело беседующего с приятелями.

Как понять этот символ? Как указание на то, что Иса близится к духовному прозрению и в поисках героя постепенно перестает думать о нем, «как о чем-то абстрактном». Что герой, которого жадно ищет молодой артист, начинает материализоваться в его сознании? Является ему во всей своей человеческой неповторимости? А может быть, Иса, никогда не видевший своего героя, пытается угадать его облик, всматриваясь в лица молодых людей на улице? Впрочем, с равным основанием можно предположить и другое: Рустам «ускользает» от взгляда Исы, растворяясь в потоке прохожих, по-прежнему оставаясь загадкой для актера.

Иса «увидел» Рустама по дороге на свидание со своей невестой, оказавшейся, по воле судьбы, одной из трех спасенных девочек. Но встретившись с ней, он, тем не менее, сначала выслушал ее рассказ о делах театральных (Сона — балерина), о домашних неурядицах (сестра разошлась с мужем) и лишь после шутливой просьбы девушки: «Спасай меня сегодня. Не могу сидеть дома», — заговорил о Рустаме. «Тебя однажды спасли... давно, — заговорил он неуверенно. — Мне рассказывали одну историю. Но я не знаю, правда ли это...»

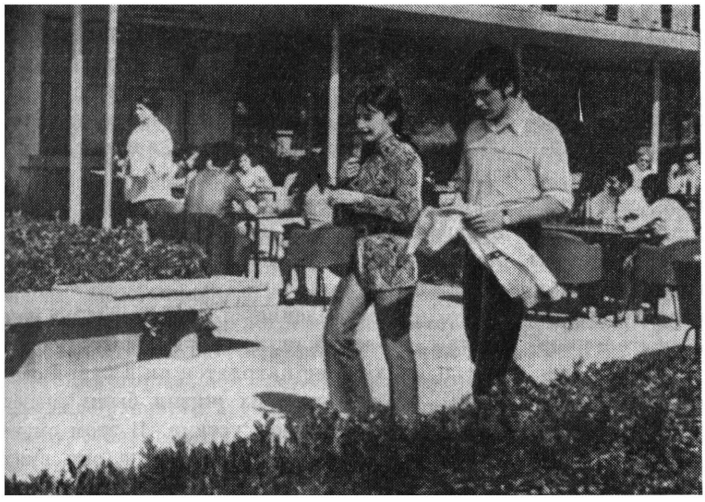
Ответ Соны еще больше сбивает с толку и героя и зрителей: «Ты, кажется, заболел. Я? Тонула? Да что с тобой сегодня... Поговори с мамой. Она все помнит: когда у меня была свинка, когда коклюш»...

Сона, как и Зейнаб, ничего не помнит!

Пытаюсь найти этому объяснение, «просматриваю» эпизод встречи молодых людей заново, мысленно отключив фонограмму... Вот они увидели друг друга, начали разговор. Иса доброжелателен и сдержан, Сона оживлена, весела. Вот Иса задал свой вопрос, Сона удивилась. Он продолжает втолковывать ей что-то, она сердится, отмахивается... Нет, и при повторном просмотре остается неясным, почему Сона так сердится, когда ей напомнили о спасении, почему она твердит, что ничего об этом не знает, не помнит? Ясно только одно: что и в ее духовном мире подвиг Рустама не оставил никакого отпечатка. Юноша спас жизнь Соне, нимало не повлияв на ее душу, на ее мироощущение.

Значит, мысль о б е с ц е л ь н о с т и подвига, возникшая еще после новеллы о Зейнаб, возникла у нас не случайно? И авторы фильма намеренно настаивают на этой мысли?

Зачем? Хочешь прислушаться к ходу авторской мысли, вдуматься в ее парадоксальную структуру — мысль ускользает, теряется среди нагромождения психологически недостаточно мотивированных поступков и неточных, расплывчатых психологических характеристик. Зато в глаза попадает множество не относящихся к делу деталей: пейзажи Баку, «захваченные» кинокамерой, что называется, врасплох. Весь эпизод разговора Исы и Соны



«Счастья вам, девочки!». Соня — А. Чухрай, Иса — Р. Дадашев

буквально размыт сверкающим, мелькающим, гремящим фоном: фуникулер, потоки машин, фонтаны, пешеходы, дети, ступени лестницы...

Встреча Исы и Сони длится на экране целых пять минут. Но за это время лишь однажды я услышал слова, которые должны были бы стать чем-то вроде лейтмотива в подобной ситуации: «Человек спас тебя... И при этом погиб! Такие вещи не забываются!»

Впрочем, вспышка Исы была недолгой. В ответ на игривое: «Поцелуй меня, тогда вспомню», — он ответил в том же тоне: «Нет, ты не заслужила!..»

Пересказ сцен и даже кадров фильма может показаться читателю излишне затянутым, но он лишь повторяет стиль фильма. Для Эльдара Кулиева словно бы не существует главного и второстепенного. Он одинаково внимателен ко всему, что делают, говорят или видят его герои.

Самым же существенным из всего, что говорят в фильме, несомненно являются слова: «Как все-таки странно... Человек совершил подвиг, ради других пожертвовал своей жизнью. А кого ни спросишь, никто не хочет о нем рассказывать: одним больно вспомнить, другие боятся этих воспоминаний... Но его же забудут, а о героях нельзя забывать!»

Это говорит Иса, говорит в заключительном эпизоде фильма, осмысливая нравственный итог своих поисков.

Действительно, странно: человек пожертвовал жизнью ради спасения других, но память о его подвиге стерлась в душах тех, кого он спас, не оставила в них и следа.

Эти тревожные, горькие слова Иса, подчеркну это ещё раз, произносит в своем финальном монологе, на исходе фильма. Но такая же мысль звучит и где-то в середине фильма, отчетливо предопределяя наше отношение к тому, что нам еще предстоит увидеть и узнать.

В действие вступает третья из спасенных девочек — сестра Соны, Солмаз. Рассказ о ней исполнен поэтической многозначительности, так же, как рассказ о Зейнаб был перегружен бытовым шлаком.

Первое, что видит Иса, войдя в дом Соны — кукольный спектакль, устроенный Солмаз для своей дочки. Трогательные заяц и черепаха ведут грустный диалог. У черепахи нет домика, и единственное спасение для нее в минуту усталости, грусти или опасности — уйти в себя, в свой панцирь. Зритель понимает: рассказ о черепахе — это рассказ о самой Солмаз, оскорбленной своим мужем. Но словно не доверяя сообразительности зрите-

лей, авторы еще заставят Солмаз, в рассказе гостю о своей жизни с мужем, особо подчеркнуть название улицы, на которой они жили: Первый тупик.

Увы, глубину этих иносказаний и в том и в другом случае постичь одинаково нетрудно...

Потерпевшая неудачу в своей семейной жизни Солмаз вносит перемены в отношения Соны и Исы. Поэтому на некоторое время ни им, ни авторам картины становится не до Рустама. Внимание зрителей теперь сосредоточено почти исключительно на треугольнике Сона — Иса — Солмаз. Впрочем, ничего «незапланированного» тут не происходит. Несчастливая, но умная и душевная Солмаз (В. Асланова), конечно же, потеснит в сердце юноши свою эгоистичную и колючую сестру (А. Чухрай).

Чтобы убедиться в том, что он совсем не знает свою невесту, Исе достаточно всего двух объяснений. Потому что во время этих объяснений Сона ведет себя с таким агрессивным эгоизмом, что становится непонятным, как это раньше ей удавалось скрыть от возлюбленного свою подлинную сущность.

Сперва, резко вмешавшись в душевный разговор жениха с сестрой об игрушках и детских стихах, Сона вдруг с непонятным ожесточением изложит свой откровенно скептический взгляд на жизнь: «Лучше учить детей ходить по земле, чем витать в облаках... напридумаешь себе разного, а потом мордой об стол... была я фантазеркой, а потом поумнела».

А в дальнейшем признается еще и в том, что ненавидит сестру: «Она всю жизнь мешала мне... Всегда была первой... Ее даже спасли первой».

Но ни озлобление и эгоцентризм одной сестры, ни кроткая, смиренная позиция другой одинаково не находятся ни в какой связи с тем, что когда-то их жизни были спасены самоотверженностью Рустама. В этом смысле сестры равны друг другу. Когда они вместе вспоминают то давнее трагическое утро, разница заключается лишь в количестве запомнившихся им подробностей (Солмаз как старшая помнит, разумеется, больше). Но интонация в рассказе о том утре у них одинаковая: будничная, равнодушно-вялая.

Иса в сложной ситуации, возникшей между двумя сестрами, сохранил присущие ему сдержанность и доброжелательность. Его душевное смятение сказалось лишь в проявившейся вдруг склонности к философствованию

«Счастья вам, девочки!». Отец Рустама — Г. Гасанзаде, мать Рустама — С. Мустафаева

и в повышенной чувствительности. На фабрике игрушек, где работает Солмаз, Иса опечалился при виде микрогильотины, отрезающей отштампованные головы кукол от пластической заготовки. Он грустно заметил: «После того, как я насмотрелся на все это, мне страшно захотелось видеть все настоящее»...

Итак, поиски настоящей жизни, на которые вышел Иса, продолжаются. Но пока «настоящее» снова входит в фильм все тем же потоком машин на бакинских улицах. Настоящих людей Исе не удалось встретить и на этот раз.

А может быть, «настоящее» заключено в совете, который дает Исе Солмаз: «Вам ничего не надо узнавать. Нужно только решить для самого себя, смогли ли бы вы поступить, как этот парень, ваш герой, или нет». Слова женщины повергаютИсу в смущение. «Нет... Не знаю», — бормочет он. Скромность? Неуверенность в себе? Не будем гадать — обратимся к сценарию: «И Солмаз поняла, что он никогда не сказал бы «да», потому что глаза Исы спрашивали об этом у нее самой».

Но не пора ли Исе спросить об этом авторов фильма?..

По сути, то главное, что они хотели сказать, начав свой рассказ о подвиге, совершенном некогда на пустынном морском берегу, они уже сказали. Перед нами прошли судьбы трех женщин, ради которых пожертвовал собой Рустам. Конечно, «не по пьянке и не за славой» бросился он тогда в море, услыхав детские крики. Незачем было Сценаристу искушать своих коллег вопросами на таком уровне. В поступке Рустама импульсивно, спонтанно проявила себя та самая человечность, слитность с другими жизнями, невозможность устраниться от чужой беды, которую сейчас Иса ищет и не находит у трех спасенных Рустамом женщин. Естественно, что вопрос, возникший еще при посещении Исой квартиры Зейнаб, все с большей остротой встает перед нами по мере развития сюжета: имел ли смысл подвиг Рустама, если жизни спасенных им оказались такими пустыми и, главное, невосприимчивыми к тому, что должен был бы внести в духовный мир и трех девочек и их близких героический альтруизм Рустама.

Во многом прав Л. Аннинский, заявивший на страницах журнала «Советский экран» (1974, № 5), что едва ли не главный «смысл фильма состоит в том, какая страшная перемена произошла с теми спасенными девочками».

Но, конечно, прав и Иса, когда бунтует на съемочной площадке, отказывается «сюсюкать», изображая жизнь Рустама как этакое «житие святого». Художник вправе смело стремиться понять все сложности и противоречия жизни, он не должен ни спрямлять ее кривизну, ни наводить розовый глянец на ее лик. С этой точки зрения понятно и стремление авторов фильма увидеть трех спасенных девочек, не минуя и того трудного, что могло возникнуть на пути каждой из них в процессе взросления. Жизнь — не поле, усеянное цветами, и люди ведь ходят по земле, где и рытвины и ухабы, а не витают в облаках. Вряд ли зрителям фильма «Счастья вам, девочки!» пришлась бы по душе слащавая идиллия вроде той, какую, похоже, задумывал в своем «фильме в фильме» незадачливый Режиссер.

Но одно дело — отказ от слащавой идиллличности, а другое дело, когда возникает альтернатива: или «сюсюканье», или изображение «прозы жизни», в которой даже воспоминаниям о подвиге уже нет места.

Вряд ли к т а к о й альтернативе намеревались прийти А. Ахундова и Э. Кулиев. Наоборот, на протяжении фильма они не раз, возвращаясь к теме подвига, убеждают нас в том, что сам-то Иса свято верит в Рустама. Недаром же он вновь и вновь «видит» его в уличной толпе, недаром мучается, стараясь постичь истину о своем герое.

Но что-то все же м е ш а е т ему понять Рустама. Что же именно? На этот вопрос мы должны получить ответ, войдя вместе с Исой в дом родителей погибшего.

В квартире ремонт. Замазанные мелом окна, оклеенные газетами стены, зачехленная мебель. И кажется, что не живут, а лишь отбывают свой жизненный срок в пустой, огромной комнате два старых печальных человека — отец и мать Рустама.

Иса в разговоре с ними то высокопарен

(«Он должен быть всегда с нами. Это не только мне и вам нужно!»), то суетлив («Вот видите, он любил технику... Для меня важна каждая мелочь. Ну, например, какая-нибудь привычка»). И почему-то особенно умиляется тем мелочам, без которых «не может творить художник»: все снова и снова он допытывается: а как смеялся Рустам, а как завязывал шнурки, а как носил рубашку — с галстуком или без галстука? Но разве это и есть та истина, которую он искал в доме полюбившегося героя? Ради э т о г о предпринял свою «одиссею» в мир воспоминаний молодой актер? Неужели же только этих подробностей ему недоставало, чтобы заявить старикам: «Он был хороший парень... Теперь я твердо знаю! Он совершил подвиг».

С сожалением приходится признать, что эта оптимистическая декларация не подкреплена в фильме ничем, кроме доброй воли сценариста и режиссера. Более того, в разговоре Исы с родителями Рустама возникает еще один мотив. Поначалу он слышится в укоризненных репликах матери, в смущенных признаниях отца: взяли фотографию на выставку — а выставку не организовали; приходил скульптор, собирался работать над памятником Рустаму — а памятника все нет. Можно понять, конечно, суровость и замкнутость людей, обиженных назойливостью и неблагодарностью посторонних, бестактно прикоснувшихся к их горю и быстро забывших о своей ответственности перед памятью погибшего юноши. Но ведь последняя реплика отца, человека жалкого и доброго: «Поступайте, как хотите. Нам ничего не нужно... Ни памятников, ни кино», — продиктована не только обидой. Оказывается, родители Рустама боятся, что у них отнимут последнее — воспоминания о сыне. Мать не может простить девочкам того, что они остались живы, не хочет ни памятника, ни выставки: «Его нет, и никакими разговорами его уже не воскресишь». А когда отец все же возражает ей («Это наш долг... Мы должны о нем рассказать»), она отвечает непреклонно: «Никому мы ничего не должны! И он ничего не должен! Да и что должен наш бедный мальчик? И кому?» И сколько бы ни повторял Иса: «Он совершил подвиг», — жестокое и страшное сомнение матери в оправданности подвига, совершенного в то утро ее самоотверженным сыном, остается безответным.

Не означает ли это, что тема фильма, которая, казалось бы, поначалу мыслилась как исследование подвига в его воздействии на жизнь, как утверждение плодотворности героического поступка, по мере развития фильма пришла к своему самоотрицанию?

Конечно, А. Ахундова и Э. Кулиев вовсе не хотели подобного итога. Они хотели только трезво взвесить реальные противоречия жизни, обратить внимание на то, что при определенных обстоятельствах плоды, посеянные высоким самоотвержением героя, могут и впрямь остаться несобранными. Хотели напомнить — тревожно и требовательно — об ответственности живых перед подвигами тех, кто когда-то пожертвовал собой ради их счастья. Но в поисках воплощения для своего замысла они сбились с пути, потеряли ориентиры. И потерпели неудачу.

Причина, на мой взгляд, заключается в том, что они решились исследовать серьезнейшую нравственную проблему — проблему героического, волнующую сегодня многих художников мира, — искусственно изолировав ее от реальных процессов и явлений жизни нашего общества.

Я вновь вспоминаю дебют Э. Кулиева — фильм «В этом южном городе», посвященный борьбе с уродливым, стародавним представлением о чести. Отвергая пережитки прошлого, Р. Ибрагимбеков и Э. Кулиев не ограничились там констатацией борьбы добра и зла в сознании людей, своих современников. Они выступили, вооруженные чувством гордости за свою страну, за свой народ, они проявили подлинную исследовательскую страсть, обнаружив и указав точные социальные приметы явления. Общественное содержание проблемы, во всей своей реальной сложности раскрывшейся перед зрителями, гражданская устремленность молодых авторов сделали их фильм и богаче и значительнее его сюжета.

Фильм «Счастья вам, девочки!» при поверхностном пересказе может увлечь многообразием затронутых в нем вопросов. Но в итоге художественного исследования заявленных проблем в картине не состоялось.

Авторский пафос выразился на этот раз в абстрактном противопоставлении хорошего и плохого, высокого и низкого. Сытая жизнь Зейнаб, агрессивный эгоцентризм Соны, сломленная судьба Солмаз — вот и все, что попало на этот раз в поле зрения авторов фильма. Что же касается кипения реальной жизни, то оно если ощущается в фильме, то только как фон, как то, что остается за рамками повествования. Ведь герои фильма, по существу, из этой жизни выключены. Как выключен из их душевной памяти Рустам: для них, так же, впрочем, как и для нас с вами, он до конца остается незнакомцем, человеком, о котором так и не удается узнать ничего определенного. Недаром и Иса, так жадно устремившийся на поиски героя, выходит из фильма, так и не воссоздав его образа. В финале картины и он и мы, зрители, знаем о Рустаме не больше, чем знали в начале.

Авторы словно бы пытаются освободить занимающую их нравственную проблему от реальных жизненных связей и опосредований, хотят представить ее, так сказать, в чистом виде. На деле же вместе со скорлупой они выбрасывают и ядро. И приходят — неожиданно для самих себя — к выводу, против которого, наверное, и сами бы возразили, если бы кто-то сформулировал этот вывод в общей форме: героизм бесцелен, как бессмысленна всякая жертва, приносимая ради счастья других людей.

Вот почему трудно поверить в оптимистический финал фильма, где показаны вдохновенный Иса, радостный Сценарист, прозревший Режиссер. Теперь-то они знают, каким будет их фильм о Рустаме! Нет, судя по тому, что было до эпилога, у нас нет оснований думать, что их фильм будет удачным, что он поднимется над уровнем ими же самими отвергнутой легенды, скучной и слащавой.

Это обидно. А. Ахундова и Э. Кулиев — молодые и несомненно одаренные художники. От них мы вправе были ожидать не только сомнений и вопросов, а и попыток найти в самой жизни реальную опору для оптимизма, декларированного в заглавии их фильма. Девочки, которым они желают счастья от имени Рустама, должны на это счастье иметь право. Это верно. Но неужели они так его и не заслужат? Неужели у героя нет никакой власти над памятью тех, кто остается жить, спасенный его подвигом? Неужели подвиг не получит продолжения и никого до себя не поднимет?

Надо ли говорить, как важны эти вопросы. Думаю, что в следующих своих работах талантливые азербайджанские кинематографисты дадут на них ответ.

В. Туровский

Продолжение следует...

«Птицы над городом»
Сценарий С. Фрейлиха, при участии С. Никоненко. Постановка С. Никоненко. Оператор В. Шумский. Художник Б. Дуленков. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор А. Голыженков. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1974.

Самое первое впечатление от фильма С. Фрейлиха и С. Никоненко «Птицы над городом» мне представляется следующим: он расслаивается на сюжетные составные, некрепко друг с другом связанные.

Есть тема фронтового прошлого, неумирающей памяти о военных дорогах, о славном боевом товариществе. Тема братства народов, рука об руку боровшихся с фашизмом, тема солдатской памяти, так много значащая для людей всех поколений.

Память строгая, светлая, требовательная. Она становится мерой человеческих отношений, высоким критерием, которым поверяются душевные качества героев фильма.

Есть тема, обозначенная косвенно уже в названии картины, тема, возникающая снова

и снова,— она связана с широко обсуждаемой ныне проблемой наших взаимоотношений с природой.

Есть и другие темы — более общие или более частные,— в этой картине они существуют в тесном сплетении, во взаимодействии, создавая особое ощущение многослойности и полифоничности жизни.

Все это, разнородное, объединяет в целое главный герой повествования — Александр Васильевич, «дядя Саша» Букин. На нем сходятся все линии, и как только мы это осознаем, выяснится, что никакие это не самостоятельные «темы» фильма, и нужны они нам для того, чтобы полнее понять простой и ничем особенным, собственно, не выделяющийся характер хорошего человека. Его душевный мир, его прошлое и настоящее, его корни и их продолжения.

А через него — и мир сегодняшних наших забот и чувств, мир нашей жизни, и тоже — вместе с ее прошлым и настоящим, корнями и следствиями.

Многозвучие не часто дается дебютанту в режиссуре. И то, что картина Сергея Никоненко именно в сопряжении, в сопоставлении разнородных тем и явлений жизни ищет материал для размышлений, то, что в движении многих характеров, на пересечениях разных «линий» и рождается ее корневая мысль, дает основание думать, что приход в кинематограф вслед за Никоненко-актером Никоненко-режиссера не случаен.

Конечно, и это надо отметить сразу, в удаче режиссерского дебюта очень важную роль сыграла драматургия, особенности сценария, взволновавшего режиссера-дебютанта. То, что он выбрал именно этот сценарий, совсем непростой и «несамоигральный», говорит в его пользу. Способность Семена Фрейлиха, автора сценария, видеть взаимосвязь явлений нестандартно, во многом неожиданно, искать и находить волнующее в вещах самых простых и привычных, в людях и событиях негромких, по-видимому, совпала с устремлениями молодого режиссера, дала ему возможность для поиска, который оказался для него по-особому заманчивым. Позволила искать способ соединения в едином кинематографическом образе мыслей и идей, которые могли и не слиться воедино, идти в глубь характеров таких простых и несложных (по видимости).

Удалось это Сергею Никоненко далеко не полностью и не во всем, но в главном, нам кажется, удалось...

В своей последней книге «О кино — свидетельские показания» М. Блейман писал, что вовсе необязательно требовать от произведения искусства, чтобы в нем следствия и причины выстраивались друг за дружкой в затылок. И когда поначалу кажется, что сюжет картины «Птицы над городом» легко расслаивается на составные, то это только поначалу и только кажется. Впечатление отстаивается, и рождается качественно новое ощущение — ощущение целостности.

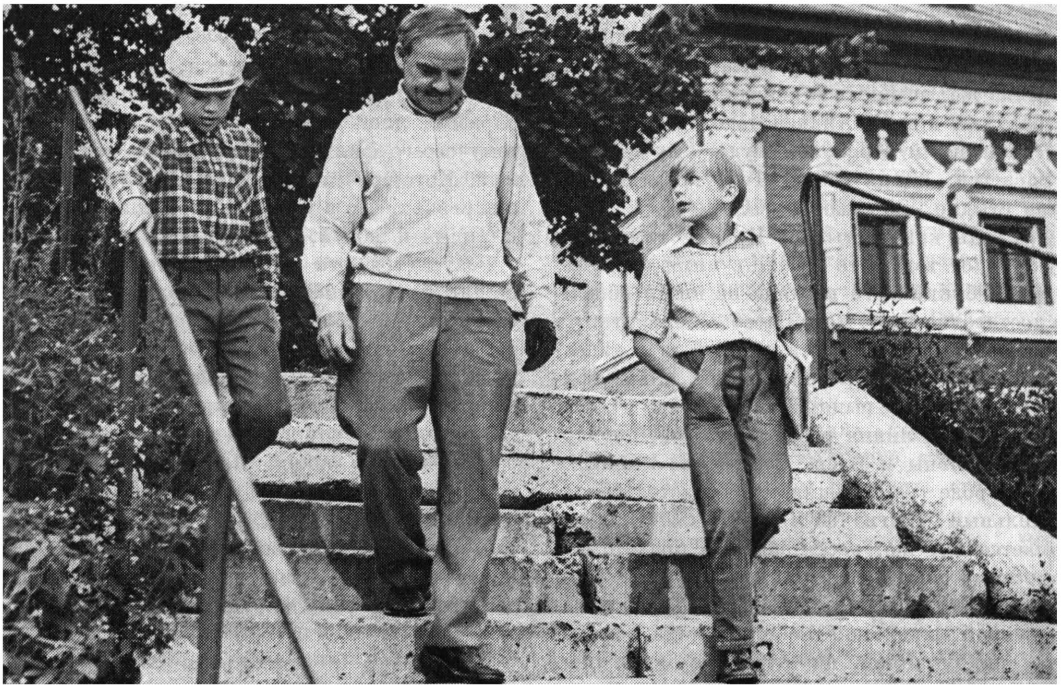
●

Все началось с пионерского набега на книжное издательство — вот уж где полно макулатуры. Там среди вороха графоманских упражнений школьник Андрей Вишняков нашел машинопись военной повести «Атака».

Потом будут кадры, снятые «под хронику»,— в них возникнут на экране герои рукописи, советские и чешские солдаты, зарождающаяся фронтовая дружба, фото на память — все то, что потом не раз пронзит сердце острым воспоминанием, подтверждением того, что такая жизнь, такие жизни прожиты не зря. И все последующее станет отсветом тех событий, ибо там, на полях войны, и закладывались основы биографии целого поколения. И одного ли его только?

Будет последняя страница повести, а что за ней — неизвестно: конец где-то затерялся. Будут поиски автора рукописи, и будет радостное: «Нашел!»

Есть на земле люди, утверждают авторы фильма, цельные и внутренне светлые; цельные и светлые настолько, что и нас общение с ними делает в чем-то лучше, помогает в суете случайного и мелочного отыскать главное. Нам всем порою недостает такого человека. А может, мы просто не умеем видеть, не ищем...



«Птицы над городом». Миша — С. Образов, Букин — М. Глузский, Андрей — И. Меркулов

А вот Андрей Вишняков нашел. Своей детской душой понял, что именно этот человек ему и необходим.

И Марго, неудачливая, неустроенная, нашла. И родились две любви: любовь Андрея Вишнякова к дяде Саше Букину и любовь Маргариты Алексеевны к Александру Васильевичу Букину.

Так все сошлось в них троих, так они, все трое, оказались нужны друг другу. И так они будут незаметно, изо дня в день влиять один на другого, другой на третьего — кто своей ребячьей непосредственностью, кто своим житейским опытом, кто женской терпеливостью... Конечно, Андрей будет беспомощно скрывать свою любовь и привязанность, будет и ревновать «дяду Сашу» к «тете Марго», будет резко обрывать разговоры, вдруг, что называется, с пылу, с жару восклицая: «Ну, я пошел!», «Ну, все», «Ну, привет!» Но, если все понять до конца, то и восклицания эти не так просты... Они — средство, чтобы оставить взрослых вместе. И чтобы быстрее уйти: так ведь можно скорее обеспечить себе право вернуться.

Они, все трое, питают друг друга — вот простая и вместе с тем очень важная, очень нужная мысль, которую, поворачивая ее с разных сторон, утверждает фильм.

Еще две любви, еще две линии есть в картине, опять же существующие будто самостоятельно, ни с чем не соприкасаясь. Андрей любит Иру Кузнецову. То есть, конечно, не любит еще, а хочет дружить, «водиться», так сказать,— он пацан совсем, Андрей, да и Ира в таком возрасте, что Киселев (с лицом «типичного» второгодника) свободно может подставить ей ножку. И подставляет. А Андрей

не набросился на обидчика, не защитил свою подружку: побоялся кулаков второгодника. И обиделась Ира, и фыркнула, и ушла. Но, конечно же, недалеко и ненадолго. Зато заноза осталась в душе Андрея надолго. Уже давно прощенный Ирой, он будет мучительно добиваться: «Дядя Саша! Тебе когда-нибудь было стыдно? За самого себя?»

Вот ведь как — стыдно! И этот стыд — от Букина, от того, что Букин с ними и в них. И этого букинского взгляда на них в общем-то достаточно для того, чтобы поверить: то чувство стыда сохранится и перейдет в какое-то другое чувство, позитивное. Как трусость перейдет в рыцарство.

И наконец, линия ребят постарше, пионервожатых Лены и Васи. Вернее, не линия, а что-то вроде треугольника: появляется обольстительный Чингиз на «Жигулях». И линия ломается тут же, рассыпается в прах, столь непрочной она была, столь неглубинной. Возможно, это просто авторская улыбка по поводу первой «школьной любви», всегда наполовину придуманной, но оттого не менее значимой для человека на пороге жизни. А возможно — этим двоим как раз и не повезло, они не встретили своего Букина, они, которые старше Андрея, но еще не умеют отличать ложь и правду, искренность и выспренность.

Темой любви родившейся, любви зарождающейся, любви ушедшей авторы, таким образом, лишь усиливают одну, но главную тему своего фильма — тему любви непреходящей. Которая в птицах над городом, которая в деревьях, что в городе, которая в нас самих и в памяти нашей, и без которой — мы ничто.

Разумеется, эта мысль в фильме проведена не так прямолинейно: если человек-де любит «березку во поле», то ему дано полюбить все сущее на земле. Хотя все сущее по-своему прекрасно. Вспомним: такой любовью и были овеяны воспоминания Букина о фронтовой его юности — вот уж юность, далекая от буколического покоя! Потому-то и солдаты, которые несколько раз, как лейтмотив, пройдут по экрану, это не а н т и т е з а «мирной» теме фильма. Здесь все слито в о е д и н о — и то, что необходимо для жизни, и то, что должно эту жизнь охранять и беречь.

●

Сергей Никоненко сыграл в кино более тридцати ролей. Возможно, даже наверняка, он чувствует природу актера, актерский ансамбль не только «отстраненно», режиссерски,

«Птицы над городом»

но еще и актерски. Это отразилось и на его первом фильме — особенно на работе с детьми.

Андрей у юного, но уже «многоопытного» Игоря Меркулова (он снимался в фильме «Включите северное сияние») — добрый, умный, справедливый. И по-детски сложный — сложностью, идущей от «неосознанной необходимости» быть или хотя бы казаться взрослым. Порывистость и резкость, «закомплексованность» и свобода — непонятно, как все это сочетается в одном маленьком человеке, который еще даже и не актер.

Припоминается сюжет из недавней «Кинопанорамы», в котором рассказывалось о работе С. Никоненко над картиной. Надо было видеть, как он «репетировал» с Машей и Олей Шукшиными, которым актерскую задачу толковать все едино, что священное писание. А ведь толковал: как-то играючи, заражаясь от них и их заражая своей естественностью.

Детям-актерам бесполезно разъяснять актерские задачи. Режиссер должен принять их условия. Дети же должны с ним условливаться о правилах с в о е й детской игры. И только тогда станут возможны выполнения всех режиссерских замыслов, о которых «артисты» и не могут догадываться, но которые они выполняют, как в этом фильме, донельзя точно.

Задача Михаила Глузского была в фильме самой трудной. Попробуй сыграть этакого рыцаря без страха и упрека, этакого безгрешного и кругом положительного человека. И чтобы от сусальной доброты его не набило оскомину. Впрочем, сыграть так, может быть, и можно. Но не более чем «сыграть».

Глузский живет Букиным. В медлительности его героя, что от старости, в рассудочности, что от прожитого, в рассудительности, что от пережитого,—во всем чувствуешь не только ретроспективу, но и перспективу образа. И перспектива уже не в самом Букине, который умирает, а во всем том, что взошло и посеяно им в других — в Андрее, в Марго, в Андреевых родителях, которые толком его узнать не успели, но и того, что они узнали, хватило им, чтобы пережить его смерть как глубоко личную потерю.

Перспектива Букина — в Андрее. Ведь это только потому, что Букин умер, Андрей один идет на бульдозер: «Стой! Не дам! Не эту рощу нужно сносить!» Их было бы двое в эту минуту, останься Букин жив. Впрочем, и двое не бог весть какая сила. А сила — это перспектива уже самого фильма, перспектива, данная финалом его: юные, радостные лица, много радостных лиц и — скворечники. Эта финальная точка не просто

«Птицы над городом». Марго — Р. Куркина, Букин — М. Глузский

эффектный стоп-кадр, а образное выражение простой и трогательной мысли...

И в Марго — перспектива Букина. Одинокая, «хорошо сохранившаяся», но уже ничего от жизни не ждущая, Марго, героиня Раисы Куркиной, такой бы и осталась. Она не вызывала жалости и сама не жаловалась на судьбу... Просто ничего не ждала и ничего не искала: живется, как живется. Лишь то, что она нашла Букина, а Букин нашел ее — сделало Марго не то что другим человеком, а в первую очередь человеком, который от жизни захотел всего того, что она обязана давать: отдавать и принимать любовь, испытывать заботу и самой заботиться, страдать самой и не давать страдать другим.

Даже Вишняковы-старшие и те как-то переломились под воздействием, пусть мимолетным, Букина. Сами по себе добрые, они у Сергея Никоненко и Лидии Федосеевой просто добрые и только добрые. Но это ведь еще, как говорится, не профессия. Что от их доброты людям, живущим вне стен их дома,— ничего. Свой телевизор, свой, самодельный шкафчик, свои дети, своя работа — прекрасно, кто же упрекнет?

Андрей упрекнет. Не словом: мал еще. А своим обновленным духом и своим новым миром. И он уже будет за научение себя воздавать научением их. Вот еще одна перспектива — не придуманная вящей красивости ради, а логично рождающаяся из хода фильма.

●

Новейший словарь иностранных слов определяет дебют, как «первое выступление на каком-либо поприще». Но, бесстрастный фиксатор терминов, словарь не в состоянии дать всех их оттенков. Поэтому следует договориться о несколько ином толковании определения. Всякое ли «первое» положено именовать дебютом? Несостоявшийся дебют — самое уродливое словосочетание, какое только могли придумать. Если не состоялся, значит — не дебют, а так, экзерсис, первая попытка, не более.

Под таким углом зрения фильм Никоненко — это дебют в профессиональном кинематографе.

Три года назад на вгиковском экране шла его дипломная работа «Петрухина фамилия». Это незамысловатая история сельского парня, отправляющегося в областной центр купить импортную, баснословно дорогую — сорок

«Птицы над городом»

«Птицы над городом». Вишняков — С. Никоненко, Марго — Р. Куркина, Вишнякова — Л. Федосеева, Андрей — И. Меркулов

рублей, подумать только!— коляску: жена на сносях. Но на кой ляд эта шикарная безделица, когда в углу висит веками опробованная люлька. Вот и конфликт между молодыми супругами. И вот уже везут роженицу в больницу, вот уже хмельной от счастья и вина отец пьет за своего первенца, а вот уже жена возвращается с младенцем... А ссора-то все еще помнится. Но разрешается она без лишних слов, без извинений и прощений, а сама по себе: ребеночка кладут все-таки в веками опробованную люльку.

Конечно, это была студенческая лента, отмеченная чертами ученичества. Однако как тепло и весело разрешались и в ней все перипетии. Как по живому трогал этот фильм, в котором С. Никоненко выступил «един в трех лицах»: актер, режиссер, сценарист!

«Птицы над городом» картина совсем иная. Иная по предмету изображения, но сходная по способу, по средствам изображения. Авторы не отделяют китайской стеной «малое» от «большого», не боятся соседства серьезного и смешного.

Вот идет длинная, подробно разработанная сцена военной игры «Зарница» — грозно сходятся «противники», стеной к стене, и совсем уже удается дьявольски хитрый план, как вдруг: «Там братание началось!» Какие к черту «зеленые», «желтые», какие штабы и донесения, куда делся серьез целого эпизода, когда прозвучала эта смешная фраза, и воины, смешавшись, с воплями и визгом кинулись купаться!

Однако режиссерское стремление сделать юмор лирической атмосферой картины еще не везде стало режиссерским умением.

Когда к подъезду жилого дома на всех скоростях мчит «скорая помощь», когда из нее вылетают санитары с носилками, а спустя некоторое время выносят на носилках... холодильник,— это тоже «снимает серьез» ситуации, но оставляет чувство неловкости: трюк повисает, становится самоценным, а оттого и чересчур плоским в объемном мире картины. Можно улыбнуться, засмеяться, а можно и передернуть плечами: дескать, зачем это?

И в самом деле, зачем этот откровенно условный, гротесковый «трюк» в фильме, который обладает способностью к наблюдению, способностью найти и смешное и драматичное в живой реальности.

К сожалению, стилевой разнобой есть в картине. Его можно отнести за счет издержек дебюта. Существенней для первого фильма то

обстоятельство, что в нем, в общем-то свободном от дидактики все же появляются назидательные нотки. Снова и снова мелькают кадры иллюстративные... Не везде удается режиссеру сохранить и непринужденную, естественную интонацию повествования. Есть напряженность, выстроенность, игра под простоту — особенно в эпизодах в издательстве, в развитии темы Марго, в демонстрации школьной жизни — именно демонстрации. Приметы этой жизни, кстати, очень уж привычны: многое тут процитировано из школьных лент, обычных для студии имени Горького, многое снято на том среднем уровне, когда все грамотно, а своего нет, нет того — хотя бы в частностях, — о чем можно сказать: а ведь это увидено по-новому, так этот материал увиден впервые...

И уж что вовсе обидно, особенно при нынешнем уровне операторского мастерства,— это тусклое, «нейтральное» изобразительное решение фильма. Похоже, перед оператором просто не ставились сколько-нибудь определенные художественные задачи. А ведь картину снимал В. Шумский. К сожалению, снял он ее вполсилы, не очень тревожа себя поисками.

И все же — режиссерский дебют есть. Есть в том самом значении, о котором мы условились. Дебют как предисловие к настоящему мастерству. Он обнадеживает, и главное у Никоненко, в это веришь, еще впереди.

Картина завершится, напомним еще раз, целой «каппелевской атакой» — армада ребят со скворечниками заполнит все пространство широкого кадра.

Не будем пытаться перевести в прямолинейный комментарий тот смысл, который возникает из этих кадров. Здесь нет грубых дилемм или антитез,— но есть новое возвращение к авторской мысли о той высокогуманной роли, которую призван сыграть человек на земле.

Отстаивает ли он свою страну, свой народ, свои идеалы.

Или просто — стремится, чтобы все было чисто и разумно в жизни, чтобы шумели рощи и вольно летели над городом птицы...

А. Липков

Человек рождается для полета

«Чудаки»
Сценарий Р. Габриадзе. Постановка Э. Шенгелая. Оператор Г. Чирадзе. Художники Р. и Т. Мирзашвили. Композиторы Г. Канчели и Д. Кахидзе. Звукооператор В. Долидзе. «Грузия-фильм», 1974.

Сказка

Если искать корни этого фильма, то они, прежде всего, в сказках. Точнее, в грузинских сказках (понять это нетрудно, даже не будучи знатоком грузинского фольклора). А поскольку сказочные законы у всех народов примерно одинаковы, то здесь нетрудно найти параллели и со сказками русскими, и с французскими, и с чешскими, и с какими угодно.

Начнем с того, что герой беден — не просто беден, беден сказочно. До того беден, что ему, грузину, приходится пить вместо вина воду, да при этом еще петь и веселиться как при настоящем застолье. В разгаре этого веселья — а это самое начало фильма — герой умирает. Почему умирает? В сказке о причинах не спрашивают. Взял да и помер. Время пришло.

Вследствие этого сын покойного Эртаоз получает в наследство не только жалкий клочок земли с полуразвалившейся хибарой, но и необходимость самому стать героем фильма.

Приходят односельчане во главе с деревенским попом в обтрепавшейся рясе. Они боятся, что Эртаоз откажется платить долги старого Брегвадзе, и поп говорит прочувствованную речь о том, что так уж повелось от века: твой отец оставил свои долги тебе, а ты оставишь долги своим детям, а они — внукам и так далее, и так далее. Мысль о том, что можно оставлять в наследство что-либо кроме долгов, в этом селе ни у кого не возникает.

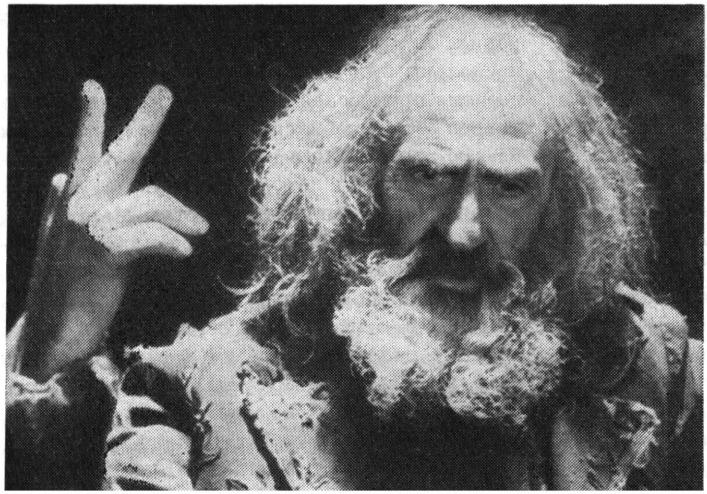
Эртаоз начинает расплачиваться. Один за другим под радостное пение покидают его двор соседи, унося на себе что-то уж такое

нелепое-немыслимое, чем платить долги могут только в сказке: дверь от дома, прогнившие доски с крыши, сломанное колесо, связку чеснока, огородное пугало. А когда все ушли и Эртаоз уснул на пепелище того, что еще недавно было домом, то вдруг... Здесь очень важно это непременное «вдруг», без которого не обходится ни одна сказочная история. Так вот: вдруг появился какой-то ветхий старик и принес горшок меду. Оказывается, и у Брегвадзе был свой должник. Вместе с горшком старик дал наставление Эртаозу как жить дальше. Горшок надо отнести в город и продать, на вырученные деньги надо купить курицу, курица нанесет яиц, из них вылупятся цыплята, их надо продать и купить свинью... Короче, в результате мелких товарно-денежных операций Эртаозу в скором времени предстояло стать богачом.

С этого момента могла бы начаться новая сказка, какие, наверное, есть у всех народов, про чудака, который менял, менял, да все не так менял и в конце концов остался ни с чем. И вроде бы эта сказка почти что началась, ибо вскоре мы увидим героя с черной курицей на руках. Началась, да тут же и кончилась. Потому что герой увидел толстенького человечка, который нес такую невероятную охапку снеди, что поминутно что-нибудь ронял. А Эртаоз шел сзади и все подбирал, поскольку был очень голоден. Так он дошел до дома прекрасной Маргалиты, а как только увидел ее, влюбился с первого взгляда и на всю жизнь, как всегда влюбляются в сказках. Но любовь эта, увы, привела Эртаоза в тюрьму. Пленившись красотою Маргалиты, он ради нее взялся закопать в землю толстенького человечка, который задохнулся дымом, пока прятался в камине от — так показалось Маргалите — не вовремя вернувшегося домой мужа. А толстячок на беду Эртаоза оказался начальником тюрьмы Хутой Одишария, который к тому же вовсе не задохнулся в дымоходе, а только на время одурел. Попав же в могилу, пришел в себя и, как только выбрался оттуда, арестовал Эртаоза.

Тут уже начинается даже не сказка, а авантюрный роман в стиле «Графа Монте-Кристо», потому что Эртаоза посадили в одно подземелье с всклокоченным седовласым старцем по имени Христофор. Старец хотя и не обладал сказочным сокровищем на забытом острове, но владел не менее потрясающей тайной: он был на пороге изобретения летательного аппарата, такого замечательного, что Эртаоз смог бы похитить на нем свою Маргалиту.

«Чудаки». Эртаоз — Д. Жгенти



«Чудаки». Христофор — В. Чхаидзе

Все эти скачки от одной сказочной темы к другой, от одного сказочного жанра к другому — от сказки-новеллы к сказке бытовой, затем к сказке авантюрной, а от нее к фантастической — не воспринимаются как нарушения стилистики фильма. Ход событий вытекает из характера героя, а он, простак, таков, что готов идти за всяким, кого встретит, и верить этому всякому. Встретил старика с горшком меда — поверил ему, встретил Маргалиту — поверил ей, встретил Христофора — и ему поверил, зря или не зря, повременим с выводами, подождем до конца сказки — они ведь для простаков счастливо кончаются.

Впрочем, это не совсем сказка, а игра в сказку, поскольку придумывают ее люди сегодняшние, образованные, эрудированные, которые знают про все: и про историю аэронавтики, и про ее сегодняшний день, и про космос, и про новейшую психиатрию, и про теорию относительности, и про разное другое. И поэтому в их фильме то тут, то там промелькнут в спародированном виде знакомые сегодняшние понятия.

«В этом городе все наперегонки»,— воскликнет у окон Маргалиты ее огорченный поклонник, поняв, что его опередил более проворный соперник. Трудно не узнать в этой фразе наши вечные, ежедневные жалобы на московскую, ленинградскую, тбилисскую спешку, спародированные насмешливым эхом, отозвавшимся из провинциального захолустья столетней давности. Промелькнет где-то на стене начертанная Христофором эйнштейновская формула $E=mc^2$, а летательный аппарат, для постройки которого она якобы применена,— в этом мы убедимся позже — будет похож скорее на помесь телеги с самогонным аппаратом да еще с мельничной крыльчаткой... О какой уж теории относительности может идти речь! При старте в небо прадедовского агрегата звучит команда обратного отсчета: «десять, девять, восемь...», будто и впрямь запускается не меньше, чем космическая ракета. Не менее торжественны и проводы: выстроен почетный караул санитаров, цветы, рукопожатья, прилепленные к лицам улыбки и... спрятанные за спинами клизмы. Врач Ношреван Кучухидзе, в психолечебницу которого попадают Эртаоз и его друг, то и дело щеголяет наимоднейшей нынешней терминологией. «Откройте информационные шлюзы»,— командует он санитарам, те извлекают кляп изо рта пациента, и информация, то есть ругательства, извергается в атмосферу. Еще

врач стучит молоточком по лбу коровы — так же, как до того он стучал по лбам больных, открывает пальчиками клюв курице с той же привычной деловитостью, с какой велит своим пациентам сказать: «ааа»...

Спародирована медицина, спародирована физика, спародирована тюрьма (заключенных содержат не в камерах, а в здоровенных, врытых в землю карасах для вина), спародирован церемониальный ритуал, спародированы любовные клятвы, сама сказка, наконец, спародирована. А что здесь серьезного?! Терпение, серьезного предостаточно...

Человек и небо

Итак, герои фильма построили неболет и поднялись на нем в небо. Не будем выяснять правоподобность, научность, познавательную ценность такого поворота событий. Поговорим о другом. О небе. О вечном стремлении человека ввысь. О дерзновенных Икарах, какие есть, наверное, в легендах и памяти любого народа, о тех, что бросали вызов могуществу богов, бесстрашно утверждали право человека на крылья, погибали в неравной борьбе с небом, но оставили после себя героический миф о подвиге.

Самое интересное, что ничего подобного в фильме нет. Нет никакого богоборческого героизма. Просто люди взяли и полетели. Так же легко, как запели бы песню. Да и впрямь, велико ли событие? Тем более что рассказ о нем сочинен во времена, когда самолет стал вещью гораздо более привычной для глаза, чем, скажем, лошадь. Впрочем, суть не в этом. У этой легкомысленной негероичности иной подтекст. Примерно такой: кто спорит, все мы ходим по земле и часто смотрим под ноги, чтобы не оступиться. Но и без возможности полета человек не человек. Тем более что полет не обязательно воспринимать буквально. Можно сто раз слетать туда-сюда на самолете, но не знать мгновений взлета, озарения, духовного подъема, ощущения обретенной свободы... И если у вас не было таких мгновений, упрекать вас за это мы не станем — просто нам очень, очень вас жаль...

Кстати, не без иронического умысла авторы дали своим героям в виде прообраза их летательного аппарата... курицу. Самую обыкновенную черную курицу. В общем, не самая красивая птица, к поэтическим ассоциациям не располагающая. И если кто-то и представлял себя в мечтах парящей птицей, то уж, наверное, не курицей — орлом, быть может, чайкой, голубем. А курице привычней ходить по земле. Клевать зернышки. Но ведь и у нее есть крылья, и она тоже может взлететь, хоть и не часто об этом вспоминает. Она — птица. Кстати, и у вас, люди, есть крылья. Всегда помните об этом...

Ну, хорошо, а всякий ли, если верить авторам, может взлететь в небо? Видимо, нет. Ведь персонажей в картине достаточно, а полетели-то всего двое. Другие в это время были заняты серьезными делами, на пустяковые затеи не разменивались. Тюремщик Хута распекал подчиненных за негодное качество приобретенных наручников, раздавал зуботычины, палил из пистолета, караулил мошенников, играл в нарды и, для отдохновения, натирал полы в доме у прекрасной Маргалиты в надежде на бесценную награду. Врач Ношреван был занят грандиозным научным экспериментом по излечению больных-полетоманов методом стимулирования шокового потрясения в момент неудачного взлета. Машинист Трифон, муж прекрасной Маргалиты, был поглощен таскaнием мешков (из дома — с яблоками, в дом — с картошкой), в небо ему смотреть было некогда, да и трудно — мешки гнули голову к земле. Так что когда к его дому прилетел неболет, он его сперва и не заметил. Маргалита и хотела бы полететь, у нее как раз была надобность слетать в Багдади, продать яблоки, да муж не пустил. Не просто не пустил, но еще, озлобясь, стал швырять в неболет картошками.

А вот два чудака-«полетомана» смогли подняться в небо. Потому, быть может, что к земле их ничто не тянуло. Не случайно в судьбе Эртаоза выделены как ключевые, как наиглавнейшие четыре момента: они идут в картине под звуки радостной, стремитель-

ной, звонкой песни — полуторжественного, полунасмешливого хорала. Эти моменты: раздача отцовского добра, обучение в тюрьме у Христофора, строительство неболета, старт в небо. То есть сначала, прежде всего, освобождение от всяческой собственности, от материальных забот, а потом уже — познание, творение, взлет.

У Эртаоза и Христофора ничего нет — ни дома, ни нажитого добра, ни лишней рубахи (о деньгах и говорить нечего). Легкие люди! Легкие! — потому и полетели. Люди!— ведь и это ничуть не менее важно, чем то, что они легкие.

Хута Одишария стучится в дверь к Маргалите. «Кто там?» — спрашивает она. «Тюрьма»,— по инерции отвечает Хута. Он и сам готов считать себя не человеком, а должностью, ведомственной функцией. Ношревана он зовет «медицина». Тоже не человек, а профессия, служебная должность. Ношреван в подопечных видит не людей, а психический материал для своих опытов — материал то более ценный, то менее ценный. Поэтому, когда ему удается заполучить к себе «полетоманов» Христофора и Эртаоза, остальных больных он, не церемонясь, выставляет за ворота, они отныне для него уже не ценный материал. Часовой, которого Хута приставил к могиле бедной Тамунии (то была незабвенная юношеская любовь старого Христофора и к ней первой он пришел, сбежав из тюрьмы), тупо-окаменело стоит, нацелив ствол на оставленные на камне цветочки. Они для него и есть те самые преступники, которых надо стеречь. Мир полон странной путаницы: вещи исполняют функцию людей, люди — вещей.

А вот чудаки-«полетоманы» в мир вещей не вписываются.

Эртаоз проходит курс наук у Христофора. Ему бы, казалось, надо учить теормех, сопромат, аэродинамику и еще что-то сугубо техническое, необходимо-полезное для строительства летательной машины, а он вслед за учителем громко декламирует: «Горные вершины спят во тьме ночной...» Нет, здесь нет авторского пренебрежения к науке, просто одной ее мало. Мало холодного знания, нужно еще горячее сердце. Нужна поэзия, умение чувствовать красоту, быть способным к душевным порывам. Без этого не может быть прорыва ввысь. И если с точки зрения сугубо научной те термины, которыми оперируют в своих разговорах герои, могут показаться довольно-таки шарлатанскими: «теория волнения страстей», «вопрос возвышенного горения», то в них есть и иной, не один лишь иронический смысл. В полунасмешливой, вроде бы несерьезной форме авторы выражают самую серьезную убежденность: только волнение и страсть, только возвышенное горение способны оторвать человека от земли, дать ему крылья.

Любовь

Как родилась у человека идея полета? На этот счет возможны разные гипотезы, но для Габриадзе и Шенгелая этот вопрос решен окончательно: ее родила любовь. Юноша Христофор, любви которого к прекрасной Тамунии помешала ее чванная родня, до седых волос сохранил в душе последние слова возлюбленной: «Почему мы не птички, чтобы вместе улететь в небеса?» Так родилась в нем идея неболета.

Здесь мне слышится возмущенный возглас: «Черт-те что! Какая-то Тамуния! Какие-то птички! А где, спрашивается, труд сотен ученых и инженеров, открывателей горючего, легких металлов, исследователей принципов гидро- и аэродинамики, математиков, рассчитавших подъемную силу крыла и т. д. и т. п.?»

— Верно, дорогой товарищ, верно! — беру на себя смелость ответить за авторов воображаемому оппоненту.— Но вы все о частностях, а сказка для частностей слишком коротка. В ней, дай бог, хватило бы места для главного. А главное — любовь. И если бы Христофор не полюбил Тамунию, а Эртаоз — Маргалиту, человечество, быть может, до сих пор разъезжало бы на рыдванах и фаэтонах, не ведая ни о какой авиации.

Вы не верите? Вы не согласны с такой концепцией? Она вам кажется чересчур идеали-

стичной? Она не учитывает объективных социально-исторических факторов? Но разве любовь, овладевшая двумя людьми, не есть материальная сила? Самый что ни на есть материалистический фактор. Самая могучая движущая сила.

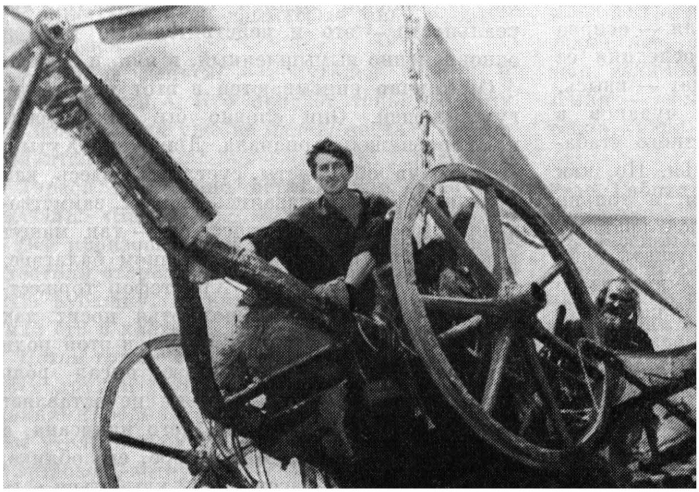
Кстати, ведь и прекрасная Маргалита интуитивным женским чутьем, а не сухим логическим разумом пришла к тому же: любовь есть материальная сила, вполне пригодная, к примеру, для того, чтобы с ее помощью натирали полы. И вот полыхающий нетерпением Хута Одишария, прижав к груди бутыль с вином, так же страстно, как хотел бы прижать к себе Маргалиту, танцует перед нею, ногами налегая на вощеные щетки. Потом тем же самым делом будет заниматься врач Ношреван (а в сценарии торжество силы любви разрасталось до того даже, что целых пять безответных искателей любви Маргалиты дружно и вместе трудились во имя ее красоты: «Один красил забор, другой мотыжил огород, третий чинил швейную машину, четвертый чистил дымоход, а пятый, с пышными черными усами, стирал у колодца пальто Трифона...» Так сказать апофеоз любви. Триумф «материализма».)

Авторы не осуждают прекрасную Маргалиту (они вообще не морализируют — ведь это сказка, не притча), а все-таки им жаль, что она так по-мелкому ценила любовь. Так непрактично отнеслась к ней при всем своем практицизме.

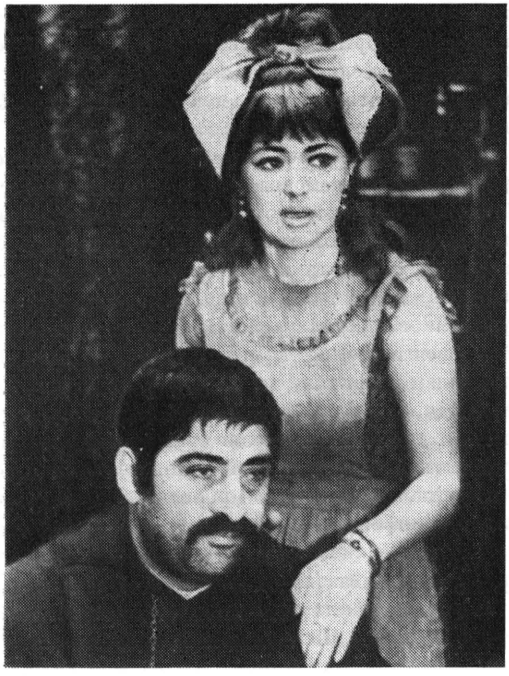
Христофор любил, и поэтому в уме его родились великая мысль и дерзкий проект. Эртаоз любил и потому бежал из тюрьмы и полетел в небо. Хута Одишария тоже любил и потому натирал полы — безвозмездно. Это тоже был возвышенный порыв его души. Выше, увы, не воспаряла и душа Маргалиты. Она была вся на земле. И потому в неболете, прилетевшем в финале к ее дому, она увидела не чудо, не поразительное творение человеческой дерзости, а некое транспортное средство, специально за ней поданное. Из того же ряда, что телега, пролетка, паровоз ее мужа Трифона, наконец.

Земля внизу

Мне жаль, что Шенгелая и Габриадзе отказались от того прекрасного названия, которое было заявлено в сценарии: «Земля внизу». «Чудаки» — мельче. «Чудаки» — само слово уже как бы просит скидки у зрителя на некоторую случайность, странность, нетипичность



«Чудаки». Эртаоз — Д. Жгенти, Христофор — В. Чхаидзе



«Чудаки». Маргалита — А. Шенгелая, Трифон — М. Элиозишвили

рассказываемого. Какой уж может быть с чудаков спрос? А «Земля внизу» выражает смысл высокий и всеобщий. Земля — основа всего. Начало жизни. Но не последняя ее ступень. Неизбежен следующий шаг — ввысь.

Хута Одишария гноил двух чудаков в тюрьме, победно пожирая ароматного «табака» у самого оконца их подземелья. Но, как выяснилось, Хута не вредил им, а только помог. В тюрьме Эртаоз научился грамоте, научился мыслить, научился ощущать себя человеком. Иногда Хута смывал формулы со стены их камеры, и тогда Эртаоз, подражая учителю, гордо восклицал, показывая на свой лоб: «Отсюда не смоешь!» (никак опять пародия: уж не на Галилея ли?). Короче, без Хуты не было бы неболета.

Врач Ношреван Кучухидзе вовсе не собирался помогать чудакам. У него были свои планы, когда он надумал дать двум полетоманам возможность строить их бредовую махину. Благодаря ему, они ее и построили, вопреки ему — полетели.

Хута Одишария — земля. Ношреван Кучухидзе — тоже земля. Она мешает, она помогает, но начинается все с нее. А потом уже взлет, небо, конечно, если вы хотите, если вы стремитесь к нему подняться.

Надо думать, не случайно режиссер на роль Хуты взял Бориса Ципурия, актера, помимо прочих необходимых данных, обладающего очень небольшим ростом. Причем этот малый рост еще подчеркнут топорщащимся вширь мундиром. Точно так же, как мешковатый обвислый мундир железнодорожника приземляет и без того невысокую фигуру Трифона.

На одной из картин «таможенника» Руссо команды игроков в футбол отличались не только цветом трусов и маек, но и цветом волос: одна команда — рыжие, другая — брюнеты. Примерно то же и здесь: одна команда, те, что на земле,— коротконогие, низкорослые; другая, те, что полетят в небо,— высокие, стройные.

Впрочем, если говорить о пластике фильма, то она ближе к другому примитивисту — Нико Пиросманишвили. Авторы смотрят на мир своих героев тем же добрым, наивным, чуть ироничным взглядом. Пейзажи окрашены задумчивой дымкой иллюзорности, ирреальности — это и действительный мир, и одновременно вымышленный, и явь, и сказка.

Органично вписываются в этот мир и фигуры людей. Они словно бы стилизованы под персонажей карнавала. Движения Хуты и Ношревана обрывисты, суетливы (здесь как нельзя на месте оказались приемы, заимствованные из немой комической) — так машут руками дергунчики в ярмарочном балагане.

По контрасту с ними Христофор торжественно величав и свои лохмотья носит как королевскую мантию. Прекрасен в этой роли Василий Чхаидзе. Габриадзе писал роль специально для него, но меня не оставляет ощущение, что роль не на него написана, а с него списана. В самом актере, его облике, манере говорить, рассуждать, улыбаться есть

та мудрая наивность, открытость добру, людям, которую нельзя ни сыграть, ни сымитировать.

Впрочем, порой мир фильма кажется чересчур идилличным. Даже для сказки чересчур идилличным. В сценарии он был жестче, резче. Для примера приведу небольшой, не вошедший в фильм эпизод:

«Было раннее утро, когда в городе Н. открылись ворота клиники «Неонерво» и пара печальных мулов выкатила повозку, на которой была нарисована ваза в объятиях змеи. Повозкой управляли два санитара — Мимино и Тараси, мужчины средних лет с синяками под глазами. В повозке стояла большая деревянная клетка...

Наконец они увидели человека. Перед маленьким домиком какой-то старик сажал ореховое дерево. Санитары остановили повозку.

— Что ты тут делаешь, уважаемый? — гнусным голосом спросил старика Мимино.

— Сажаю дерево,— объяснил старик.

— Кто-нибудь, наверное, приказал тебе это делать? — поинтересовался Тараси.

— Да нет, я сам решил посадить... пройдет время, дерево вырастет, прохожий сядет в тени, помянет меня добрым словом.

— Добрым словом, говоришь,— бессмысленно повторил Мимино и, повернувшись к напарнику, сказал:— Кажется, наш?

— Деньги будешь взымать за тень? — спросил Тараси.

— Какие деньги? — испугался старик и перекрестился.— Кто продает тень? К тому же моих костей уже не будет, когда у дерева появится тень...

Тараси и Мимино переглянулись, вместе сказали: «Наш».

Все произошло в мгновение ока, санитары схватили старика, надели на него смирительную рубашку, заткнули рот кляпом и бросили его в клетку».

Потом тот же сюжет должен был повториться с другим стариком, который обкладывал камнями родник у дороги, чтобы прохожий мог утолить жажду (бесплатно!), и потом еще с Эртаозом, который рассказал санитарам, что все еще собирается заплатить все отцовские долги.

Эти два — в фильме они стали безымянными — санитара, Тараси и Мимино, выражали тот самый житейский, агрессивно мещанский взгляд на чудаков, как на сумасшедших, которым только и могут прийти в голову нелепые мысли сделать что-то не для себя, а для людей, сделать безвозмездно, не прося никакой награды. Не для себя — значит сумасшедший, для других — тащи его в клетку. Оттого и дальнейшее в фильме обретало смысл более глубокий и драматический.

«Чудачество» Эртаоза и Христофора становилось в один ряд с «чудачествами» тех, кто думал не о сейчас, а о завтра, кто готов был сажать семена и не дожидаться всходов. В фильме эти эпизоды выпали, оттого смысл самого слова «чудаки» стал мельче; оттого и результаты «чудачества» Христофора и Эртаоза принадлежат скорее лишь им двоим, чем всему миру людей. Неболет дал им свободу, они летят, но есть ли продолжение у их полета? Пожалуй, нет. Он оканчивается в настоящем, не в будущем.

...Когда чудаки поднялись в небо, перед ними открывается бесконечный простор: серебрится зелень долин, распаханные поля, сверкающая лента реки, ползущий по склонам гор туман, храм Аллаверды, в котором когда-то мечтал обвенчаться со своей незабвенной Тамунией старик Христофор, желтеющий лес, синяя гладь моря. Ошеломляющая, великолепная красота! Но ведь это тоже земля — «земля внизу». Чтобы увидеть ее такой, надо подняться в небо.

Резо Габриадзе и Эльдар Шенгелая

Профессиональных сценаристов в нашем кино, скажем прямо, немного, но они есть. Есть люди, умеющие интересно и грамотно выстроить литературную первооснову, написать диалог, вылепить характеры. Гораздо реже иной талант, способный создать мир фильма, наполнить его авторским началом, видением, ощущением жизни. Резо Габриадзе принадлежит к редкой категории кинописателей, у ко-

торых этот авторский мир есть. Причем мир его настолько индивидуален, ярок, своеобразен, что оказывается способным вести за собой режиссеров, казалось бы, уже сложившихся, определивших свое лицо. И при этом не оттесняет, не подавляет индивидуальность режиссера, но дает ей раскрыться еще ярче. Георгий Данелия ни в одном из фильмов так полно не выражал себя, свой склад юмора, свою философию жизни, как в «Не горюй!». Эльдар Шенгелая обрел новый голос с тех пор, как поставил «Необыкновенную выставку». Сценарии этих картин написал мало кому известный в ту пору молодой автор Резо Габриадзе.

Пожалуй, в смысле профессионально-кинематографическом его сценарии бывают уязвимы. В них не всегда хватает драматургической жесткости, выстроенности, в них избыток красочных подробностей, украшающих литературный вариант и заманчиво-опасных для требовательного к лаконизму экрана. Кстати, если сравнить сценарий и фильм «Чудаки», нетрудно увидеть, как много сделано для укрепления внутренней конструкции вещи, нахождения более точных смысловых связей между эпизодами, персонажами, деталями среды.

Сила сценариев Габриадзе — или, быть может, лучше назвать их повестями для кино? — в другом: в щедром богатстве человеческих характеров, типов, ситуаций, в единстве авторского мира, в юморе, которому трудно подобрать адекватный эпитет. Добрый? Да. Грустный? Да. Жизнелюбивый? Сочный? Национальный? Да. Да. Да. Но все это частности, не охватывающие главного. А главное, пожалуй, свойство этого юмора — распространяться вширь, заполнять собой все пространство экрана. То есть не ограничиваться набором колоритных реплик, парадоксальных характеров, смешных эпизодов, но строить целое — фильм. Это юмор мировоззренческий, свойство видения мира: не отсечение смешного от прочего, несмешного, но восприятие под особым углом, сквозь призму смеха всего — человеческих побед и поражений, радости и трагизма жизни, отчаяния и надежд, бурных страстей и отрешенного философского спокойствия. У этого юмора глубоко народные, карнавальные корни, это смех многосмысловой, многозначный. Он может утверждать и может развенчивать, может награждать и может карать. Смешны Христофор и Эртаоз, смешны Хута и Ношреван. Но одних ироническая усмешка пригибает

«Чудаки». Хута — Б. Ципурия

к земле, других — добрая улыбка провожает в небо. Смех этих сценариев светел и легок не потому, что автору неведомо горькое знание жизни, но именно потому, что ведомо. И в этом тоже народные корни его киноповестей: я, народ, знаю все — смерть, горе, человеческие трагедии и страшные стихийные беды, но я смеюсь, потому что я — народ, я вечен. Смех — утверждение жизни.

В сценариях Габриадзе какая-то пьянящая карнавальная струя. Они полны шума, света, вина. В них причудливый хаос возвышенного и курьезного, осколки давно знакомого, тысячу раз виденного и слышанного — анекдотов, нелепиц, шуток, застольных тостов, калейдоскоп лиц, характеров, неразбериха радостного кипения жизни...

Эльдар Шенгелая не просто верно почувствовал и передал на экране мир Габриадзе. Он не просто получил в руки прекрасный сценарий и умело, профессионально, с чувством юмора и вкуса, с пониманием стиля и смысла перенес его на экран. Да вряд ли бы это и получилось: сам этот мир так богат, тонок, труден для воплощения, что иллюстраторы, даже самые чуткие и талантливые, здесь бессильны.

В «Чудаках» невозможно, да и не нужно разграничивать, что и кем сделано, тем более что режиссер принимал участие в работе над сценарием с момента возникновения замысла, а сценарист — в режиссерской разработке и во всех возникавших по ходу ее отклонениях от литературного варианта. «Чудаки» для Эльдара Шенгелая — фильм в полной мере личный. Мир фильма — его мир. Это его философия жизни, его улыбка, печаль, радость.

Не знаю почему, но, когда смотришь «Чудаков», ни разу не возникает ощущения, что этот чудовищный неболет, научно-техническая абракадабра, мог бы не взлететь.

Быть может, поверить в него заставляет сама конструкция сценария: он тоже сколочен черт знает из какой ерунды, на которую другие художники и внимания не обратили бы. Но как легко он отрывает нас от земли, тянет ввысь, какую несет нагрузку мысли, живой, неиссякающей поэзии!..

А. Волков

Плохо Робинзону...

«Остров»

Автор сценария и режиссер Ф. Хитрук. Художники-постановщики В. Зуйков, Э. Назаров. Композитор Ш. Каллош. Оператор М. Друян. «Союзмультфильм», 1973.

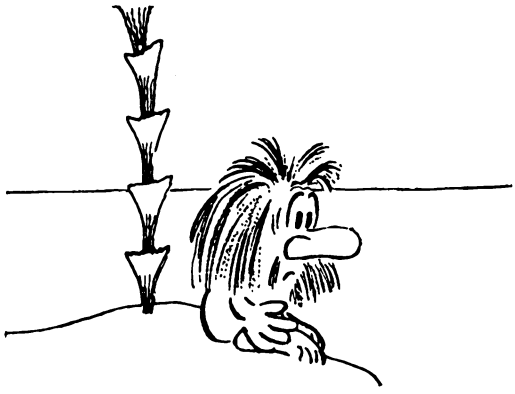
Одна из черт творчества Федора Хитрука — нетерпимость к повторам. Больше того, в его творчестве поражают «перепады» жанровых форм. Вслед за «Историей одного преступления», выдержанной в жанре психологического детектива, он обратился к трогательной детской сказке в «Топтыжке»; тонкую философскую притчу «Каникулы Бонифация» неожиданно сменил на гневный сатирический памфлет «Человек в рамке»; после «Человека в рамке» поставил искрящуюся юмором пародию «Фильм, фильм, фильм...».

Тематический и жанровый диапазон режиссера необычайно широк... Федор Хитрук, по его же собственным словам, любит преодолевать «сопротивление материала», неизбежно возникающее при освоении нового жанра. Это подхлестывает его фантазию, активизирует творческий поиск.

Не изменил своему принципу художник и в новой картине «Остров», обратившись и на этот раз — но совсем по-иному! — к жанру философской притчи. Этот остропублицистичный и вместе с тем очень человечный фильм, освещенный мыслью тревожной и по-настоящему современной, оставляет впечатление сложное и глубокое.

Первые же кадры обращают нашу память к стилистическим исканиям, характерным для творчества многих современных карикатуристов. Здесь та же мера графической стилизации и лаконизма.

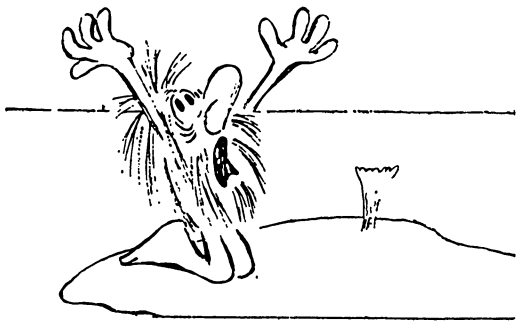
Это не случайно, поскольку в юмористической графике как раз и берет начало та тема, на которой строится концепция картины. Тема эта имеет уже давнюю историю: вариации «робинзонады», все новые и новые варьирования классической ситуации «человек на необитаемом острове» проходят через исто-



«Остров»

рию карикатуры, сатирической графики нескольких десятилетий. И сейчас, когда в сотнях остроумных рисунков все мыслимые повороты темы, вплоть до абсурдных, были уже столько раз обыграны, кажется, что тему пора «закрыть». Но нет: все новые и новые трактовки, открывающие неожиданные грани знакомого мотива, продолжают возникать в сатирических журналах всего мира.

Фильм Хитрука посвящен той же теме и в этом смысле тоже опирается на богатейший опыт юмористической графики. Недаром художники фильма используют, по существу, все традиционные атрибуты графических юморесок: тот же условный полукруг острова с традиционной пальмой на белом,



«Остров»

как лист бумаги, экране и одинокой фигуркой Робинзона...

Но вот за кадром слышен мерный гул мощных двигателей и мимо островка неторопливо проплывает громада могучего современного лайнера с толпами одуревших от скуки туристов на борту. Завидев Робинзона, туристы спешат запечатлеть на свои камеры экзотическую картину... А сам герой, в предвкушении близкого освобождения, радостно прыгает на островке... Но лайнер, все так же неторопливо, проплывает мимо, даже не замедлив хода... Знакомая ситуация. Но где же мы с ней встречались? Конечно, в карикатурах. И не один раз. Только теперь веселый рисунок словно ожил на экране — мультипликаторы смело «развернули» его во времени.

Сам принцип вообще-то не нов. Еще на заре развития мультипликации один из пионеров рисованного кино Эмиль Коль рассматривал мультфильм как искусство «оживленной карикатуры».

На первый взгляд может даже показаться, что фильм является своего рода антологией шуток на известную тему. Такое в мультипликационной практике тоже уже бывало! Вспоминается, например, очень смешной польский рисованный фильм «Телевизор», представляющий собой стремительный калейдоскоп сменяющих друг друга юморесок на тему «человек и телевизор».

Фильм «Остров» тоже вроде бы распадается на ряд комических зарисовок-карикатур, связанных лишь единством героя. Но на этом, пожалуй, сходство с карикатурой кончается. И начинают отчетливо проступать различия. Особенно зримо проявляются они в трактовке характера главного персонажа.

В карикатуре, как правило, художники оперируют образами-стереотипами. Давно сложились типы бродяги, лирика, бандита... Робинзона обычно изображают этаким заросшим чудаком в лохмотьях истлевшей одежды...

Подобные образы-стереотипы обычно лишены национальной специфики и спокойно кочуют из страны в страну, из рисунка в рисунок: так даже удобнее для читателя. Поэтому художников больше заботит мысль о том,

как бы придумать новую ситуацию, чем поиск новой трактовки бродячего характера.

Вот здесь-то и обозначается огромная пропасть между образом карикатуры и персонажем мультфильма.

В карикатуре почти невозможно создать сложный характер. В мультипликации персонаж получает возможность существования во времени и в пространстве, возможность многопланового проявления своей сути. И Федор Хитрук, с его тягой к углубленному психологизму, мастерски использует это преимущество. Его Робинзон не просто обобщенный социальный тип, а вполне конкретная личность со своими привычками и характером. Он живет на экране обычными человеческими эмоциями — радуется, грустит, впадает в мрачную меланхолию...

Вот он, переполненный радостным нетерпением, ожидает приближения своего спасителя-миссионера. Но вместо желанного избавления от одиночества получает в дар томик Библии — для спасения своей души...

Следующий гость острова оказывается коммивояжером. Он деловито старается всучить несчастному различные вещи — торшер, картину, стиральную машину, а убедившись в его некредитоспособности, мгновенно исчезает...

Каждый эпизод выявляет пусть маленькую, но какую-то новую грань в характере героя. От сцены к сцене растет наше сочувствие к чудаку Робинзону, так стоически, с поистине философским терпением принимающему удары судьбы. И чем ярче режиссер высвечивает характер героя, тем глубже наше сопереживание.

После первых сцен, правда, может показаться, что фильм не поднимается выше уровня веселой юморески. Но затем режиссеру удается перевести действие из событийной плоскости в плоскость поэтическую. Переход этот происходит мягко и почти незаметно. В какой-то момент сквозь ажурную канву чисто комических коллизий начинаешь ощущать тему фильма как социально-философскую по преимуществу. Фильм раскрывает трагедию духовного одиночества человека в современном буржуазном мире. И комическое внезапно начинает восприниматься через призму трагического. Некоторое время, еще, видимо, по инерции, зрители весело смеются над незадачливым героем, но мысль о том, что перед ними не просто набор смешных кви-про-кво, а как бы поэтическая модель человеческих отношений в мире, раздираемом острейшими классовыми противоречиями и непримиримыми контрастами, придает ситуациям, издавна знакомым по многочисленным графическим разработкам, новый обобщенный и остроактуальный смысл.

В наш бурный век технического прогресса, как бы говорит автор, даже затерянный в безбрежных просторах океана крохотный островок больше уже не является местом Уединения. Последние белые пятна давно стерты с лица земли, а человек поставлен в постоянную зависимость от давящего диктата общественных сил, в определенной степени остающихся для него «анонимными», незримыми. Впрочем, почему незримыми? Хитрук как раз и стремится материализовать силы такого диктата. Так за нашим героем, буквально с первых же кадров, внимательно наблюдает глаз перископа подводной лодки. Значит, и на своем острове, затерянном среди океана, человек не свободен. Пора робинзонад закончилась. Настала пора тотального разрушения всех внутренних связей между людьми, испытывающими на себе власть бесчеловечных по своей природе социальных и экономических сил.

Вот на остров, где томится Робинзон, нагрянули ученые. Они энергично обследуют несчастного. С помощью самых современных приборов изучают его реакции, поведение, психику. Их интересует даже длина его волос, цвет зрачков. Но не интересует сам человек, его душа, горести, страдания, надежды, потребности. Не мудрено, что наш герой, ошарашенный и оглушенный таким непониманием естественных порывов своей исстрадавшейся души, начинает ощущать себя всего лишь... подопытным кроликом.

Так проявляется, дает себя знать парадоксальная мысль, положенная в основу фильма:

чем острее интерес к особе героя, проявляемый разного рода комиссиями, группами туристов, прессой, кинематографистами, военными и просто любопытствующими наблюдателями, тем более усиливается ощущение его полного душевного одиночества. Ведь интерес этот носит откровенно циничный характер: сам по себе Робинзон никому не нужен и никого не интересует.

Этот главный мотив, подчеркнутый прекрасной лирической музыкой Шандора Каллоша, растет, развивается и к концу фильма достигает щемящей силы.

Впечатляюще и в то же время глубоко символично решен финал фильма: на островке неожиданно обнаруживают нефть, и щупальцы могущественных нефтяных монополий принимаются в буквальном смысле высасывать из этого крохотного клочка земли все соки. Остров оседает, уходит под воду.

Но именно в этот момент забытый всеми герой, каким-то чудом удержавшийся на обломке железной конструкции, вдруг слышит живой человеческий голос, насвистывающий незатейливый и добрый мотив. Это мимо него, держась за обломок полена, проплывает такой же, как и он, заросший и одичалый чудак. Заметив Робинзона, путник радушно приглашает его присоединиться к нему...

И вот уже два человека вместе уплывают за горизонт— туда, где садится, а может быть, встает солнце...

Федор Хитрук с грустной усмешкой напоминает нам, что если в век развитых коммуникаций трудно стать Робинзоном в обычном, традиционном смысле — земля для этого стала слишком тесна, — то не менее трудно не стать Робинзоном в духовном смысле. И все же одинокие человеческие души отчаянно ищут и иногда находят друг друга. Находят даже в том мире, гротескная модель которого в строгой графической форме возникает на экране.

В фильме почти отсутствует цвет. Он здесь, собственно, и не нужен. Но когда на мгновение экран вдруг окрашивается теплыми радужными тонами или, наоборот, холодными свинцово-серыми, то цвет в этих случаях очень точно выражает эмоциональное состояние героя, всплески его чувств — радость внезапно вспыхнувшей надежды или горечь безнадежности...

Так же сдержанно и выразительно осуществляется «одушевление» персонажей. Характер их поведения всегда строго отвечает стилистике предельно обобщенного контурного рисунка. Как всегда у Хитрука, великолепно обыграны и шумовые эффекты.

О главном герое фильма мало сказать, что он обобщенный знак некоей идеи, некая анонимная монада в равнодушном и безразличном к ней мире. Герой Хитрука, подчеркнем это снова, еще и этот человек: внешне сдержанный, склонный к размышлениям, застенчивый, всегда по-детски непосредственный в выражении своих сложных, драматически окрашенных чувств. Фильм поэтому в конечном счете воспринимается как трагедия одиночества человека в безбрежном океане современного буржуазного мира. В этом главное философское содержание картины, заслуженно принесшей недавно автору высшие награды Краковского и Каннского фестивалей.

Интервью между съемками

Е. Леонов

Мои новые герои

Нынешним летом под Москвой, неподалеку от села Крылатского раскинулись на радость окрестным мальчишкам походные шатры военного лагеря принца Оранского.

Так начались съемки нового художественного фильма «Легенда о Тиле Уленшпигеле» (экранизация одноименного романа Шарля де Костера). Здесь, в этой изрытой оврагами и окруженной лесами местности, мы отсняли несколько эпизодов описываемой в романе Нидерландской революции. Затем киногруппа отправилась в Ригу, Таллин, далее съемки в Польше, ну, а зимой будем работать в павильонах «Мосфильма».

Экранизация популярного произведения

бельгийской классики должна стать подлинно эпическим киноповествованием о борьбе простого люда Фландрии с тиранией католицизма и инквизицией. Главными героями будут озорной, вечно юный дух Свободы — Тиль Уленшпигель и его верная добрая тень Ламме, этакий нидерландский Санчо Пансо.

Предложение А. Алова и В. Наумова сыграть в «Легенде» роль Ламме Гудзака я принял с естественной радостью. Не так уж часто перепадает нам, актерам, настоящая роль, да еще на таком материале, как роман Шарля де Костера.

Высокий гуманизм произведения в человечности его героев, в вечно живых чувствах любви, ненависти, стремлении к свободе. Романтика героизма соседствует с бытом, буднями жизни, входит в них. Мой герой Ламме Гудзак — простой мирный человек, воплощение доброты и скромности. Точный перевод его имени «мешок добродетелей». Мечты Ламме не выходят за порог его дома — хорошая семья, спокойная, сытая жизнь. Каждый человек имеет право на свое, пусть маленькое счастье. И Ламме будет отстаивать это свое право. Однако события складываются так, что этот тихий, далекий от социальных распрей человек становится защитником всех угнетенных, врагом тирании, ближайшим сподвижником Тиля Уленшпигеля.

Обаяние моего героя в своеобразном природном уме, вернее, сметке, которая неотъемлема от чувства юмора. Потому образ Ламме Гудзака я бы отнес к тем ролям, которые принято именовать героико-комедийными и которые так редки в нашем репертуаре.

Роль Тиля исполняет молодой эстонский актер Лембит Ульфсак, его юную возлюбленную Неле играет Наталья Белохвостикова. В картине заняты популярные артисты театра и кино — Михаил Ульянов, Иннокентий Смоктуновский, Лариса Малеванная, Алла Демидова, Владислав Дворжецкий, Анатолий Солоницын, Игорь Ледогоров, Евгений Евстигнеев, Юрий Яковлев.

И еще одна комедийная роль. Я приглашен на нее одним из любимейших моих режиссеров Георгием Данелия. Мы часто работаем вместе. И дело здесь, по-моему, не столько в давней дружбе, сколько в творческом единодушии, заставляющем меня откликаться на любой призыв режиссера. У Данелия я снимусь в любой роли, независимо от масштаба, даже, если понадобится, в массовке. В новой сатирической комедии на современную тему «Афоня», которую режиссер ставит на «Мосфильме», главную роль слабохарактерного, растратившего себя по пустякам человека играет Леонид Куравлев. Я буду играть Колю, случайного друга Афони, маленького рядового труженика, страшно уязвленного карьерным взлетом супруги. Роль небольшая, но — кто знает? — съемки фильма только еще начинаются, и в процессе их может многое измениться. Твердо убежден лишь в одном — будет смешно: у Данелия иначе не бывает.

На киностудии «Ленфильм» идут сейчас съемки картины «Премия». Постановщик — Сергей Микаэлян. Герои фильма — наши современники, рабочие молодежной бригады, возглавляемой пожилым опытным мастером. Играть его, понятно, буду я. Мой герой чувствует ответственность не только за качество продукции, что выходит из рук его подопечных, но и за нравственный облик молодого рабочего. И ответственность эта по самому большому счету — перед государством и будущим. Сюжетная завязка картины: бригада отказывается от причитающейся ей премии. Разгорается спор, который выходит за рамки частного случая и выливается в большой, серьезный разговор о рабочей совести, принципиальности, гражданственности.

И последняя работа, о которой мне хотелось бы рассказать, — в советско-норвежской картине «Под каменным небом». Постановщики фильма: с нашей стороны — Игорь Масленников, с которым я впервые встретился на фильме «Гонщики», и норвежский кинорежиссер Кнут Андерсен. Советский зритель знаком с его лентой «Выжженная земля», удостоенной диплома на VI Международном Московском кинофестивале.

Картина «Под каменным небом» воскрешает один из действительных эпизодов Великой Отечественной, когда воины Советской Армии ценой невиданных усилий и жертв спасли приговоренный гитлеровцами к сожжению маленький шахтерский город Киркенес. Я играю командира небольшого отряда разведчиков.

Вот, пожалуй, и все о моих творческих буднях в кино. А что касается театральных дел, то сейчас я готовлюсь к роли Иванова в одноименной пьесе А. П. Чехова, которую ставит Марк Захаров в театре им. Ленинского комсомола.

М. Козаков

Каждодневный поиск

Моя основная работа — в театре на Малой Бронной, где я сейчас репетирую роль Кочкарева в «Женитьбе» Гоголя, а как режиссер занят постановкой новой пьесы Л. Зорина «Покровские ворота». Но кинематограф я не забываю, как не забывает и он меня. Этот год я считаю достаточно «урожайным». Снялся на «Ленфильме» у режиссера И. Поволоцкой в картине «Исполняющий обязанности», где сыграл архитектора, человека талантливого, искреннего, преданного своему делу, но с незадавшейся судьбой, несложившейся личной жизнью.

Интересно работалось в многосерийном телевизионном фильме «Хождение по мукам» (постановщик В. Ордынский). Любопытно, что я принимал участие и в первой экранизации романа А. Толстого, которую осуществил Григорий Львович Рошаль. Тогда я играл молодого прапорщика Оноли. Прошли годы, и вот — новая встреча с любимым произведением. Мне поручена роль Бессонова. Хотелось сыграть по-своему. Ведь если снять налет слащавости, показной надменности, высокомерного самолюбования, всех этих внешних характеристик, то останется человек, такой, каким он был на самом деле. А Бессонов — поэт. И в фильме он погибает на фронте во время бомбежки, в момент, когда сочиняет стихи. Смог ли я открыть зрителю этого человека во всей его сложности — судить уже не мне.

Я много и очень охотно работаю на телевидении. Немалое удовлетворение принесла мне работа в трехсерийном телевизионном спектакле «Домби и сын». Я играл здесь семидесятилетнего старика.

Телевидению я, видимо, обязан приглашением на комедийные роли в кино. Я имею в виду мою работу в телепостановках «Пиквикский клуб» Диккенса и «В номерах» по Чехову. Сейчас я впервые снимаюсь в кинокомедиях, и сразу в четырех!

Прежде всего — это киномюзикл «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» Ролана Быкова. Я рад творческой встрече с этим самобытным режиссером. Меня очень привлекает попытка перенести некоторые формы условного театра в кино. В фильме я играю одного из веселых музыкантов. Стараясь помочь главным героям картины — детям, мы — люди искусства — вмешиваемся в их дела, и по ходу — в данном случае, уже «вариоэкранных» событий — каждому из оркестрантов приходится, меняя маски, перевоплощаться в самых разных персонажей. Помимо музыканта, я еще и дед, и грузин, а потом настает момент, когда «закрывается занавес», кончается карнавал, мы разгримировываемся и становимся сами собой, актерами.

Три другие мои роли так или иначе связаны с музыкальной комедией. Это киносказка «Иван да Марья», которую ставит на киностудии имени М. Горького режиссер Б. Рыцарев. Вместе с Валентином Гафтом мы играем очень смешных персонажей — кассира и казначея.

На «Ленфильме» снимается оперетта «Соломенная шляпка» с музыкой И. Шварца, написанной на стихи Б. Окуджавы. Среди исполнителей главных ролей зритель увидит Андрея Миронова, Алису Фрейндлих, Владислава Стржельчика, Зиновия Гердта, Ефима Копеляна. Я играю роль виконта Ахилла де Розальба. А в водевиле «Лев Гурыч Синичкин», который заново экранизирует телевизионное объединение «Экран», — Земфирова. В картине участвуют Николай Трофимов, Нонна Мордюкова, Олег Табаков, Андрей Миронов, Леонид Куравлев. Самое приятное то, что музыкальные номера за нас никто не озвучивает. Все исполняем сами — как умеем, так и поем. Но получается вроде бы неплохо. По крайней мере непринужденно и естественно, что в водевиле немаловажно.

Итак, четыре роли в кино, четыре характера, потребовавшие от меня поиска внешних и внутренних средств выразительности. Я думаю, что далеко не всегда следует играть в кино по принципу «Я— в предлагаемых обстоятельствах», как это иногда делают актеры, ошибочно полагая, что их индивидуальность интересна в любом качестве... К. С. Станиславский говорит: «Да, от себя, через себя пропускайте роль. Через себя, от себя, но подальше»...

Я рад, что кинематограф дал мне наконец возможность попробовать себя в острохарактерных комедийных ролях. Я увлечен поиском новых выразительных средств, новых возможностей. Ведь в поиске — вся наша актерская жизнь.

Яр. Ярополов

Ответственность перед наукой

Размышляя о научной популяризации, один наш известный химик сравнивал ученых и популяризаторов науки с двумя разными видами промышленности: с добывающей и перерабатывающей. Ученые, говорил он, добывают научные сведения, делают открытия, изобретения, внедряют их в жизнь, в производство. Популяризаторы науки перерабатывают эту научную информацию, делают ее удобоваримой для массового читателя и зрителя, готовят из «сырья» продукцию для потребителей разного возраста, разных вкусов, разных специальностей...

Делать продукцию, «удобоваримую» для зрителя,— это, конечно, требование не слишком взыскательное, но сама постановка вопроса — масштабная и уважительная по отношению к популяризаторам — думается, правильная. Перед кинопопуляризаторами — сценаристами, режиссерами, операторами, работниками других творческих специальностей — она ставит задачи и почетные и в то же время в высшей степени сложные.

Наша наука многогранна, масштабна, высокоавторитетна в глазах общества, и функция «переработки» ее плодов, донесения ее результатов до широчайших народных масс — это задача, требующая от популяризаторов высокого уровня мышления, зрелого мастерства и обязательно идейной убежденности и твердых мировоззренческих позиций. Ведь научно-техническая революция глубочайшим образом вошла в быт и сознание масс и при оценке ее последствий нужно учитывать одновременно целый ряд факторов: социальных, исторических, общекультурных, экологических, демографических и др.

До недавнего времени на популяризаторов науки принято было смотреть лишь как на распространителей знаний, как на информаторов, передающих сообщения с переднего края науки,— и только. Да и сами популяризаторы не видели себя в иной роли, кроме как в роли просветителей. К слову, такой взгляд на задачи популяризаторства еще и сегодня бытует как среди ученых, так и среди работников искусства. Так, профессор А. Китайгородский в статье «Когда подводит «художественность»*, разбив «потребителей» научных знаний на три категории — учащихся, любознательных и скучающих,— отдает безраздельно свои симпатии вторым. Причем особое расположение автор испытывает к тем «любознательным», которые «бескорыстно любознательны». «Я имею в виду,— пишет А. Китайгородский,— тех читателей (очень они мне симпатичны), которые хотят знать просто потому, что интересно. Такой читатель получает искреннюю и чистую радость от узнавания нового. Оказывается, молекулы гибкие — одна часть может вращаться по отношению к другой, как на шарнире,— как интересно! Можно точно измерить плотность далеких звезд — очень занятно!»

Можно было бы разделить восторженность автора «бескорыстно любознательными» (оказывается, у водорода один электрон, а у гелия два — ах, как это замечательно!), если бы не настораживало отношение автора статьи к другой категории любознательных, к тем, кого он относит к «любителям высоких материй». Им он в своих симпатиях отказывает.

---

* «Литературная газета», 17 мая 1972 года.

Чем же провинились они? А тем, что «этих читателей не интересуют всякого рода «мелочи», такие, как способы измерения межатомных расстояний или исследования фотопроводимости. К тематике, способной возбудить их воображение, относятся проблемы глобальные: «Было ли начало и будет ли конец мира?», «Почему энергия сохраняется?», «Существуют ли неделимые элементарные частицы?», «Есть ли жизнь в других галактиках?», «Почему эволюция привела к мыслящему человеку, а не к мыслящей лошади?» и т. п.

Можно, конечно, согласиться с тем, что некоторые вопросы, задаваемые «любителями высоких материй», бывают сформулированы несколько наивно, однако правомочность их не вызывает сомнений, ибо это вопросы самой науки. Причем из числа главнейших — так сказать, вопросы вопросов. А. Китайгородский, надо полагать, прекрасно в этом осведомлен. В чем же тогда дело, зачем понадобилось ему так заострять вопрос? А в том, очевидно, что А. Китайгородский, как это можно судить из его статьи, твердо придерживается взгляда на популяризацию, как на чистое просветительство. И ему кажется, что акцент на других задачах лишь уводит популяризаторов в сторону. Показательно, что в своей статье А. Китайгородский ни словом не обмолвился о важнейшей функции научного популяризаторства — о функции мировоззренческой*.

Возможно, он, как и некоторые другие ученые, считает, что каждый научно установленный факт сам по себе несет мировоззренческую нагрузку. Но мы ведь говорим об осмыслении фактов, о том, что, как известно, установление того или иного научного факта требуется в первую очередь для того, чтобы дать ответ на какой-то более общий вопрос, который, в свою очередь, поможет нам осветить именно «глобальные» проблемы, волнующие человечество. Уловить связь причин и следствий, найти место тому или иному научному факту в общей картине мира, думается, в этом первейшая задача не только самой науки, но и популяризаторов науки, научного кино, призванных толковать науку, служащих связующим звеном между наукой и обществом.

Нет, что ни говори, от любителей высоких материй так просто не отмахнешься. Мыслители и романтики науки, они умеют подняться над будничностью отдельных фактов и фактиков, любят видеть дальше и заглядывать в будущее и потому, ничего не имея против наивно любознательных «болельщиков науки» А. Китайгородского, мы все-таки приветствуем и «любителей высоких материй» — и кинематографистов и зрителей.

Разумеется, это совсем не значит, что научное кино должно освободить себя от всех других задач — от обязанностей информатора, пропагандиста новейших достижений науки и техники, активного проводника знаний в массы и т. п. Мы только хотели бы подчеркнуть мировоззренческую функцию научно-популярных фильмов как главную — главную, хотя и не единственную.

В научном кино нет второстепенных задач и важно, решая их, видеть перед собой ту великую цель, которую поставила перед нами партия. Как подчеркивается в Отчетном докладе ЦК XXIV съезду КПСС, «сердцевиной всей идейно-воспитательной работы партии является **формирование у широчайших масс трудящихся коммунистического мировоззрения...**»* Коммунистического — следовательно, научного материалистического мировоззрения. А оно основывается не просто на сумме определенных знаний, а на научном мироощущении, научном способе мышления. Воспитание научного мышления у зрителя и есть та сверхзадача, которая должна пронизывать творчество всех кинопопуляризаторов, в каком бы жанре они ни работали, какой бы научный предмет ни избрали для популяризации. Решение этой задачи на современном уровне, естественно, не может не отразиться как

* За это «упущение» А. Китайгородского совершенно справедливо критиковал в той же «Литературной газете» О. Мороз («ЛГ», 23 августа 1972 года), с мнением которого в этом вопросе мы полностью солидарны.

* «Материалы XXIV съезда КПСС». М., Политиздат, 1971, стр. 83.

на содержании, так и на форме создаваемых ими произведений. И это понятно — новое содержание всегда с неизбежностью влечет за собой поиски новых художественных средств, потому что оно не может быть полно выражено в старых, неадекватных ему формах.

Опыт создания лучших современных научных фильмов говорит о том, что интерес к ним это всегда прежде всего интерес к самой науке.

Стремление испытать «радость познания» — одна из сильнейших и неукротимейших потребностей человека. Многие нынешние кинопопуляризаторы видят путь к успеху в раскрытии драматической судьбы науки и диалектики развития научной мысли. На этот путь ведут различные тропки, и по одной из них уже несколько лет успешно шагает один из самых интересных молодых режиссеров научно-популярного кино Феликс Соболев.

Утверждая такой научно-популярный кинематограф, «который был бы рассчитан на самого массового зрителя и умел бы не обманывать его ожиданий» (Ф. Соболев), он, надо сказать, немало преуспел в этом. Почти все его картины в зрительском отношении успешно конкурируют с игровыми художественными кинолентами и собирают громадные аудитории.

Какую же тропинку нашли они к сердцу зрителя? Они сделали зрителя *участником научных экспериментов*, которые сами же со скрупулезностью исследователей ставят в своих фильмах. Формулируя свою программу, Ф. Соболев усматривает гуманное начало и воспитательную роль научного кино в том, «что самый обычный человек, приходя в кинозал на час, на полтора, получает возможность сделать открытие. И потому начинает уважать себя.

Да, это так, именно так. Потому что увлекательнейшая задача научно-популярного фильма — не просто поставить и запечатлеть эксперимент, но вовлечь в него зрителя, сделать его равноправным участником этого эксперимента. А вывод не преподнести, но подвести к нему. Одним словом, заставить мыслить»*.

И фильмы, снятые Ф. Соболевым, показывают, что это не просто слова, не декларация, а творческая линия, которой художник придерживается с твердой последовательностью. В самом деле: и «Семь шагов за горизонт», и «Язык животных», и «Думают ли животные?», и «Добрый и злой» — есть не что иное как цепь экспериментов и опытов, в которых в одном случае объектом исследования становятся животные, в другом случае — люди. И самое поразительное, что, несмотря на это, каждый из вышеназванных фильмов несет на себе все признаки, присущие подлинному произведению искусства.

Ф. Соболев не пытается обходить острые углы науки, смело включает в свои фильмы факты и явления, еще не получившие строгого научного объяснения. Так, фильм «Семь шагов за горизонт» весь состоит из таких загадок и предположений. В том числе в нем можно встретить опыты из области так называемой парапсихологии. Отнюдь не становясь на ее позиции, авторы фильма, режиссер и сценарист, берут из нее факты, присвоенные ею, и приглашают нас активно проверить эти факты. И шаг за шагом с нашим участием доводят эксперимент до логического завершения. Мы убеждаемся: да, загадочное явление существует. Чем же объяснить его? Этого нам авторы не говорят, они не подгоняют факт под какое-либо уже известное объяснение, не занимаются домыслами, а честно говорят: не знаем. *Наука пока не знает этого.* Они ведут нас дальше и показывают, сколько еще загадок таят в себе наш мозг, наша психика. Вот перед нами человек, который без всякого усилия и на любую тему свободно импровизирует стихами, вот математик, мозг которого мгновенно, как кибернетическая машина, совершает самые немыслимые математические действия с цифрами астрономической величины. Глядя на все это, невольно задумываешься: как много мы знаем о мире и как еще ничтожно мало мы знаем о себе...

* «Советская культура», 8 июня 1973 года.

«Где предел, где границы человеческих возможностей?» — задают себе и нам вопрос авторы, и с этим вопросом, пораженные и молчаливые, уходят из зала зрители. Это ли не сильнейший аргумент против тех, кто решительно не принял картину и твердо убежден в том, что экран научного фильма должен быть предоставлен только тем фактам, которые уже твердо установлены и объяснены наукой. Но разве то, что люди, посмотревшие фильм, остаются в глубоком размышлении над нерешенной научной проблемой, не есть завоевание в пользу самой науки, одна из из главных задач которой — стимулировать и воспитывать любознательность и воображение? Кто знает, скольких великих открытий не досчиталось бы человечество, не будь будущий открыватель в свое время, чаще всего в детстве, потрясен, заинтригован и пленен одной из величайших тайн природы...

«Знание — это не обязательно знание доказанных явлений и проверенных теорий; оно может быть знанием утверждений и высказываний, догадок и гипотез независимо от степени их обоснованности. История ошибок, допущенных наукой в прошлом, это крайне важная часть наших нынешних знаний»*.

Даже в фильмах на естественнонаучные темы Ф. Соболев любит загадывать зрителям загадки. «Язык животных» в равной степени включает в себя как твердо установленные наукой факты, так и явления, ждущие еще своего научного толкователя. И авторы ведут нас в лаборатории ученых, где идут поиски контактов с нашими «меньшими братьями». Фильм строится не по принципу большинства научно-популярных лент: «постановка проблемы — ответ», а на основе умножения вопросов, постепенно складывающихся в глобальную проблему, интересующую современную науку. Как видим, авторы — большие «любители высоких материй».

Ни на минуту не выходя за пределы науки и не прибегая к нарочитым украшательствам, призванным растормошить зрителя, они находят кратчайшие пути к уму и сердцу сидящих у киноэкрана, ни на миг не дают угаснуть их вниманию. Вера авторов в любознательность зрителя, в увлекательность науки столь велика, их умение установить контакт со зрителем столь наглядно, их знание конфликтности науки и умение извлечь из этого выгоду столь очевидны, что стоит ли удивляться, если фильмы смотрятся как... добротный детектив.

Ученые и сами не раз отмечали, что путь ищущей мысли к открытию нередко напоминает сюжет авантюрного романа. И если мы обратимся ненадолго к истории литературы, то между прочим сможем заметить, что знаменитые сыщики Эдгара По и Артура Конан-Дойля так или иначе были связаны с наукой, хотя бы и любительски.

Примечательное заявление было сделано по этому поводу нашим известным физиком М. В. Волькенштейном: «Ученый всегда в какой-то мере занят «детективной» работой в том смысле, что он должен получить ответ на вопрос, заданный природе: это требует весьма хитроумных логических приемов, тонкого и изощренного аналитического мышления... Очевидно, что научное мышление, основанное на строгой логике, аналитическое, ничего не принимающее на веру и лишенное предвзятости, необходимо не только ученому, но и следователю и детективу. Более того — существует в криминалистике и следственный эксперимент, не имеющий принципиальных отличий от эксперимента научного. Не приходится поэтому удивляться успеху детективной работы Р. Вуда, блестящего физика-экспериментатора, раскрывшего несколько преступлений... Развитие детективной литературы вызвано до известной степени теми же причинами, что и развитие литературы научно-фантастической,— повышением интереса к научной мысли»*.

И к научной кинематографии, добавим мы от себя. Стоит ли удивляться тому, что кинопопуляризаторы науки начинают активно эксплуатировать и этот интерес и это счастли-

---

* Ф. Махлуп. Производство и распространение знаний в США. М., «Прогресс», 1966, стр. 53.

* М. В. Волькенштейн. Ученый и литература (Заметки физика). В кн.: Художественное и научное творчество. Л., «Наука», 1972, стр. 111.

вое сходство научного поиска с детективным сюжетом?

Надо сказать, что путь, избранный Ф. Соболевым, путь кинематографиста-исследователя, не является абсолютно новым в нашем научном кино. Этим путем шел и В. Пудовкин в «Механике головного мозга», и ранний А. Згуриди в своих натурных фильмах, и некоторые другие кинематографисты. Однако тогда этот путь не получил широкого распространения, он был лишь заявлен.

В. Пудовкин ставил «Механику головного мозга» «с твердым убеждением, что сама идея кинематографической обработки «рефлексологии» открывает весьма своеобразные возможности съемки таких моментов, имеющих научно-экспериментальное значение, которые могут быть зафиксированы только съемочным аппаратом: точность фиксации движений позволяет исследовать и показать их ход и связи глубже, чем при простом наблюдении»*. Как видим, в его методе много общего с тем, что сейчас делает Ф. Соболев.

Постановка этой картины не была для В. Пудовкина самоцелью, хотя его всегда глубочайшим образом интересовали проблемы науки, и замысел фильма о поисках ученого, о «приключениях мысли» вынашивался им до конца жизни (о чем сохранились многочисленные записи в его архиве). Перед ним стояла м и р о в о з з р е н ч е с к а я задача — дать отпор буржуазной идеалистической науке, злобно нападающей на павловское учение. Более всего не устраивало идеалистов всех мастей то, что изучение закономерностей в поведении животных и человека привело И. П. Павлова к революционным научным выводам и помогло ему сформулировать целый ряд важных диалектико-материалистических положений.

Вооруженные таким действенным инструментом научного познания, каким является кинокамера, кинематографисты-исследователи нередко сами делают открытия, содержащие в себе нечто новое даже для ученых. В частности, один из таких экспериментов, результат которого удивил сотрудников лаборатории Павлова, удалось в свое время поставить и Пудовкину*.

Другой такой же факт приводит в своей книге И. Васильков: «Когда режиссер А. В. Винницкий показал свой фильм «Жизнь бабочки» академику И. П. Павлову, великий ученый сказал: «Я ручаюсь, что 90 процентов специалистов не видели никогда тех процессов, которые вы сняли! На мой взгляд, кино — такое же оружие научного исследования, что и микроскоп и телескоп»**.

Великий физиолог оказался прав. Современная наука широко использует кинокамеру в научных исследованиях, а в некоторых случаях ей просто нет замены. Рапидные съемки со скоростью несколько сот тысяч кадров в секунду способны запечатлеть явления, которые длятся сотые доли секунды (скажем, рождение плазмы). При цейтраферной съемке, производя один кадр за несколько минут, часов или дней, мы можем видеть, как прорастает трава, распускаются цветы и т. п. Съемки в инфракрасных, ультрафиолетовых, рентгеновских лучах позволяют увидеть то, что обычному глазу увидеть невозможно.

Мудрено ли, что большинство зрителей свято верит в правдивость всего, что показывают в кино (это, по крайней мере, относится к тем фильмам, которые сделаны на документальной основе). Однако изощренный кинематограф капиталистического мира иногда умело спекулирует на этой зрительской доверчивости. Даже там, где казалось бы, обман просто невозможен, где соединились беспристрастность документальной съемки и великая правда науки, то есть в н а у ч н о м кино, он умудряется самым бессовестным образом лгать. И вследствие этого становится очень опасным оружием в руках мракобесов, наших идеологических противников.

Как известно, научную истину исказить

---

* А. К а р а г а н о в. Всеволод Пудовкин. Начало...— «Искусство кино», 1972, № 8.

* См.: А. М. М а р ь я м о в. Всеволод Пудовкин в научно-популярном кино. В кн.: Научно-популярный фильм, выпуск 1-й.М., «Искусство», 1959, стр. 227.

** И. В а с и л ь к о в. С киноаппаратом в мире насекомых. М., «Искусство», 1962, стр. 15. —

обычно трудно, искажаются чаще выводы, следующие из нее. Совершенно справедливо заметил польский киновед Болеслав Михалек: «Ложь в кино редко базируется на искажении физической картины мира. Она скрывается в искажении его внутренней структуры»*.

Несколько лет назад в Соединенных Штатах вышла полнометражная «научно-популярная» кинокартина «Хроника Хеллстрома» (автор сценария Дэвид Зелтцер, режиссер Уолон Грин). Фильм был показан на VII Московском кинофестивале и на XXV конгрессе МАНК в Киеве в 1971 году. Сделанный в духе мальтузианских концепций, он вызвал бурное негодование кинопопуляризаторов и ученых. И было за что. Мы не будем сейчас пересказывать картину, потому что журнал «Искусство кино» уже писал о ней. Но главный вывод этого очень лихо сделанного боевика в данном разговоре обойти нельзя.

Авторы фильма настойчиво и неуклонно проводят одну и ту же мысль: господство человека на земле случайно и временно, он так же должен исчезнуть с лица земли, как исчезли динозавры, мамонты и другие виды, не сумевшие приспособиться к изменяющимся условиям окружающей среды. Насекомые первыми из живых существ появились на планете, когда земля «рождалась не в нежных объятиях любви, а в грубом насилии», они, дескать, и унаследуют землю, останутся ее единственными и полноправными хозяевами. «Победитель тот, кто выживает последним»,— многозначительно предупреждает герой фильма Хеллстром.

Возражая столь претенциозной концепции развития живой природы, болгарский профессор Крыстю Горанов справедливо заметил, что «если и верна альтернатива «человек или насекомые», то даже с помощью бога нельзя объяснить, почему за 300 миллионов лет своего существования насекомые допустили существование человека».

Что же должно послужить причиной гибели человека, по мысли автора фильма? Его разум, представьте себе. «Инстинкт сильнее разума, потому что там, где нет ума, нет и глупости!» — заявляют они.

Милая шутка? Как бы не так!

«Я уходил из зала подавленный,— делится впечатлениями от просмотра картины Даниил Данин,— и не мог отделаться от ощущения, что надо мною — над содержанием моей черепной коробки, над тем, что делает меня представителем вида homo sapiens, — в течение ста минут совершалось бессмысленное и расчетливое насилие... Незаслуженное и унижающее»*.

Зачем же понадобилось авторам совершать это насилие над зрителем и запугивать его? Причина этого не нова: реакционная наука на Западе давно стремится вбить в головы людей, что основа конфликтов в обществе коренится не в социальной сфере, а в биологической природе человека**. Еще одна очевидная попытка заменить классовую борьбу биологической борьбой видов!

Стремление запугать зрителя рассчитано не только на то, чтобы «пощекотать нервы», но главное на то, чтобы отвести его внимание от острых проблем дня, не дать ему оглянуться, одуматься. Пресса сообщает, что голливудские кинокомпании поднимают сейчас новую волну «фильмов ужасов». Причем, в них в роли злодеев, несущих с собой неисчислимые беды, выступают уже не люди, а животные и насекомые. Так, на экраны выпущен боевик «Крысы», в котором некий злобный тип выкармливает кровожадных крыс и затем натравливает их на своих врагов. В фильме «Жабы» людей заживо загрызают жабы. В производстве находятся фильмы о пауках, высасывающих кровь у людей, и о хищных котах,

---

* Болеслав Михалек. Заметки о польском кино. М., «Искусство», 1964, стр. 29.

* Д. Данин. Блистательная неправда.— «Искусство кино», 1972, № 3.

** Известный итальянский писатель и популяризатор науки Витторио Дж. Росси под свой пессимистический взгляд на будущее человечества подводит такую «научную» базу: «Количество энтропии во Вселенной увеличивается — возрастает хаос. Он только и может возрастать, но не уменьшаться. Явление это именуется вторым законом термодинамики. Человек — это все люди, которые жили на свете до него, которые родили его отца, его мать и потом самого. И если в нем, в наследственности, которая ему досталась, происходит какое-то изменение, называемое мутацией, то это изменение к худшему, только к худшему. Изменений в лучшую сторону не бывает» («Литературная газета», 1 мая 1973 года).

также охотящихся за людьми. (Один из продюсеров таких фильмов, кстати, объяснил свою симпатию к фильмам этого рода тем, что «статисты» — крысы, кролики и т. п.— обходятся гораздо дешевле, чем статисты-люди.)

Да, наука нынче в моде. Однако на гребень научно-технического прогресса всплывают не только радужные пузырьки, но и мутная пена!

Это значит, что наука и в научном фильме может быть использована в «специальных целях», что в нем может наличествовать и подтасовка — во имя заранее запрограммированных реакционных выводов —тех или иных фактов. И от подвоха, ото лжи в таких случаях не гарантируют ни громкое имя создателя, ни марка, под которой такой фильм сделан.

Свой фильм известный голландский режиссер Берт Хаанстра назвал «Обезьяны и сверхобезьяны». Уже от названия появляются смутные и дурные предчувствия. После просмотра сомнений не остается: сверхобезьяны — это мы, люди. Фильм утверждает: между человеком и представителями животного мира нет принципиальной разницы. И тут и там — любовь та же, нежность — та же, забота о потомстве — та же. Человек владеет орудиями труда? Но это неверно, что он на этом пути был первым. Вот смотрите: африканский стервятник применяет камень, чтобы разбить и съесть чужое яйцо; морской зверь-калан с помощью камня раскалывает раковины моллюсков, питаясь, как заправский гурман; шимпанзе употребляет палку, чтобы добыть ею свое излюбленное лакомство — муравьев.

А вот рыбка помечает свои владения и прочь гонит всех себе подобных, едва только они попытаются к ним приблизиться. Точно так же поступает и антилопа Томсона. «Так рождаются государства»,— глубокомысленно вещает автор. И скоро зрители понимают, что он не шутит.

Большинство биологических видов, говорит он, объединяются в группы. Чем больше группа, тем спокойнее и безопаснее чувствует в ней себя индивид и тем смелее и безнаказанней действует группа. То же и человек. Люди также объединяются в группы по признакам расовым, религиозным, политическим. И так далее в том же роде.

И как ни крути, получается, что нет ее, принципиальной разницы, между биологическими законами живого мира и социальным бытием человека.

Если бы Б. Хаанстра не был известен как один из крупнейших кинематографистов западного кино, работающего на документальном, природном материале, все это можно было еще отнести на счет простого непонимания или неосведомленности. В данном же случае можно говорить лишь о сознательном искажении научной правды, желании использовать случайные наблюдения для доказательства своего глубоко ненаучного взгляда на природу и общество.

Тем же путем пошла часть итальянских кинематографистов, выпустивших в последние годы ряд полнометражных «этнографических» фильмов об Африке, где пропагандировались откровенно расистские взгляды. Такие картины, как «Таинственная Африка» и «Африка любит», с шумом прошедшие по экранам Западной Европы, до предела насыщены садистскими эпизодами, смакованием патриархальных племенных обычаев, сценами «дикарской любви», рисуют африканцев либо как «детей природы», либо как варваров. Они свидетельствуют о том, что все худшее, накопленное западным игровым кинематографом, грязным потоком хлынуло под видом «этнографического фильма» и на экран научного и документального кино.

О тенденциях к показу жестокости и насилия мы уже говорили. Секс — еще один конек массовых буржуазных зрелищ — тоже стал неотъемлемой частью «научно-популярных» кинопрограмм. В Швеции, например, эту жилу успешно разрабатывает Т. Викман. Достаточно вспомнить его «научные» супербоевики, в кассовом отношении побившие едва ли не все другие картины, «Язык любви» и «Еще больше о языке любви». Суть их — в демонстрации на экране половых актов

вперемежку с рассуждениями сексологов о половых проблемах*.

Тот же Берт Хаанстра не удержался от соблазна густо уснастить свой фильм «Обезьяны и сверхобезьяны» (для придания ему «прокатной жизнестойкости», надо полагать) сценами откровенной порнографии. Правда, в несколько своеобразном аспекте и с учетом жанра: от пингвина до человека.

С методами откровенной экранной спекуляции, паразитирующей на широком общественном интересе к науке, советский зритель мог познакомиться на примере западногерманского фильма «Воспоминания о будущем». У зрителей, не знакомых с историей поднимаемых в этом фильме вопросов, он вызвал огромный интерес и восхищение, у людей, знакомых с проблемой,— раздражение и досаду. И, как следствие — массу разговоров и дискуссий, протекавших, увы, не всегда в рамках научного спора.

В самом деле, тема-то какая — космические пришельцы! И хотя авторы картины скромно оговариваются: мы ничего не утверждаем, мы только излагаем факты, наукой не объясненные, они явно лукавят, потому что эти факты так подобраны и так поданы, что сомнений не остается: авторы уверены в том, что пришельцы на землю приходили!

И вот тут-то выходит наружу их метод, который наиболее мягко можно было бы охарактеризовать как некорректное пользование данными науки. В самых общих чертах этот, с позволения сказать, метод заключается в том, что все, не известное авторам, выдается как не известное науке. Он включает в себя также множество умелых умолчаний, которые порой оказываются красноречивее прямых утверждений.

Швейцарский владелец гостиницы по имени Эрих Дэникен, именующий себя также археологом, по книгам которого создан фильм, уже не первый год «испытывает терпение научно мыслящей публики, главным образом в странах немецкого языка» («Шпигель») и не раз был пойман за руку своими же западными коллегами.

Оговоримся сразу: мы не намерены оспаривать главное утверждение Э. Дэникена: посещалась ли Земля инопланетянами. Тут просто нечего сказать, так как нет ни одного научного факта, который достоверно подтверждал бы это предположение. В этих условиях совсем недопустимо делать вид, что науке что-то т а к о е известно.

Но Эрих Дэникен идет еще дальше: изученные и описанные во множестве трудов исторические объекты — пирамида Хеопса, Баальбекская терраса, фрески Тассили, статуи острова Пасхи, развалины Тиауанако и Мачу-Пикчу, гробница «Храма надписей» в Паленке и т. п. — он выдает за сооружения, неизвестно кем и для каких целей созданные. Людям-де такое было не по силам, следовательно... Его не смущает даже хронологическое несоответствие: памятники эти разбросаны во времени от VIII тысячелетия до н. э. вплоть до эпохи средневековья. Выходит, будто звездные пришельцы тысячелетиями безвылазно сидели на нашей планете или же совершали регулярные рейсы с аккуратностью самолетов «Люфтганзы», кстати финансировавшей создание картины в своих туристических целях.

Здесь нет надобности подробно разбирать все «факты» и утверждения авторов картины, противоречащие подчас элементарной логике и даже просто здравому смыслу, об этом уже достаточно было сказано в нашей печати.

Важно подчеркнуть главное: фильм западногерманских кинематографистов страдает тем, что в его концепции нет ничего общего с наукой, с истиной. И недостаток этот не столь уж безобиден, как думают некоторые. Пренебрежение историзмом и научностью, крайне вольное обращение с мифологией делает Э. Дэникена и его коллег скорее, пожалуй, творцами сектантского варианта Библии (Э. Дэникен: Ковчег завета был переговорной установкой; Моисей использовал его для переговоров с космическим кораблем. Капитаном космического корабля был астронавт по имени

---

* Более подробно о фильмах «Таинственная Африка», «Африка любит» и «Язык любви» см.: Ф. Т а р а с о в. В кривом зеркале.— «Правда», 14 февраля 1972.

Иегова. Ева, праматерь человечества, вышла не из ребра Адама, а была выращена в реторте внеземными существами...), нежели глашатаем серьезной научной гипотезы. К слову, такая гипотеза давно существует, и ее авторы — советские ученые Н. А. Рынин и М. М. Агрест, — разумеется, никакой ответственности за художества Э. Дэникена не несут. Их догадки не имеют ничего общего с тем неуважением, которое проявил Э. Дэникен к культуре народов земли, делая пренебрежительный вывод, будто древние народы не могли создать своих выдающихся памятников, а получили все в готовом виде из рук носителей внеземных цивилизаций. Такой вывод идет вразрез со сведениями, собранными многими поколениями ученых, и явно ненаучен. Словом, выпущенный на наши экраны без какого бы то ни было научного комментария фильм «Воспоминания о будущем» ни в коей мере не способствовал делу воспитания зрителей в духе строгого диалектико-материалистического мировоззрения.

Адмирал Макаров говорил: «Широта горизонта зависит от высоты глаз наблюдателя». «Высота глаз» большинства буржуазных кинематографистов находится сплошь и рядом на уровне тех классово предопределенных задач, которые преследует автор.

Тем более важны задачи, стоящие перед советскими научными кинопопуляризаторами. Они должны неустанно расширять горизонт своего зрения, ибо на социалистическую науку, на наше искусство с надеждой смотрят все прогрессивно мыслящие люди земли. От нашего киноискусства ждут, что оно правдиво, с высоких позиций гуманизма и материалистического знания расскажет о человеке, природе, обществе, о законах, управляющих ими, о пути, ведущем к гармоническому и счастливому будущему.

И советский научный кинематограф в целом справляется с этой задачей, с честью несет свою высокую миссию. Но мы вправе спросить у себя: в с е ли мы делаем для того, чтобы оправдать эти ожидания? Всегда ли события и факты трактуются нами с принципиальных высот коммунистической партийности и марксистского мировоззрения? И по здравому размышлению должны будем признать, что далеко не всегда. Во всяком случае, мы делаем меньше, чем могли бы.

Если мы обратимся непосредственно к практике научного кино, то стоит задаться таким вопросом: где наши фильмы — боевые, страстные, открыто и гневно наступательные, которые бы активно противостояли антинаучным поделкам У. Грина, Б. Хаанстры, Д. Керрасио, Т. Викмана, Э. Дэникена и им подобных? В частности, чем объяснить, что когда некоторые наши киноработники попадают за рубеж, то словно бы заболевают близорукостью или же смотрят на мир через очки не то розовые, не то голубые? Можно понять, скажем, эквадорских и сингапурских кинематографистов, приславших на последний Московский кинофестиваль фильмы «Эквадор сегодня» и «Сингапурские впечатления», в которых в соответствии с характером буржуазной рекламы воспеваются красоты их стран, рассказывается, как хорошо, безбедно, в полной гармонии живут счастливые и всем довольные эквадорцы и сингапурцы. Но трудно понять тех наших кинематографистов, кто в фильмах на зарубежные сюжеты подчас тоже уподобляется мастерам... рекламы.

Истины ради следует заметить, что эти вопросы начинают беспокоить и самих кинематографистов, о чем свидетельствует одна из последних творческих конференций коллектива студии «Центрнаучфильм», где об этом шел серьезный и нелицеприятный разговор.

В частности, справедливой критике был подвергнут популярнейший «Альманах кинопутешествий». В нем немало интересного, удачного, но зарубежные этнографические сюжеты, входящие в «Альманах», нередко представляют собою подобие лубочных, «костюмных» фильмов, слащавых и приукрашенных, выполненных в этаких пасторальных тонах. В них очевиднее всего проступает не свойственная нашему кинематографу погоня за экзотикой и бездумной развлекательностью. Что тоже, вне всякого сомнения, искажает реальную картину мира, служит

питательной почвой для неверных толкований и выводов. (В скобках заметим, что эти слова никоим образом не следует рассматривать, как попытку поставить под сомнение «Альманах кинопутешествий» вообще. И он и видовые фильмы как жанр в целом давно доказали право на существование и пользуются заслуженной любовью зрителя.)

Скажем, каким представляется большинству наших зрителей итальянский город Неаполь? Это город, над которым вечно голубое небо и ясное солнце, где плещется лазурное море и где беспечные итальянцы повсюду распевают замечательные неаполитанские песни. Но вот на VIII Московский международный кинофестиваль 1973 года сами итальянцы привозят картину о Неаполе, которую они назвали «Больной город». Эффект оглушающий. То, о чем рассказывает фильм, — полная неожиданность для большинства советских зрителей, они ничего этого не знали. Неаполь поражен страшнейшим социальным недугом. Здесь десять процентов работающих кормят девяносто процентов нахлебников. Общество потребления, уничтожившее в нем старые патриархальные нравы и обычаи, старую средневековую мораль, ничего не дало взамен и потому здесь процветают наркомания, проституция, преступность. Это город нечистот. Муниципалитет может обеспечить вывозку только 30 процентов мусора и хлама, а остальное остается гнить на улицах. Через город протекают не запрятанные под землю вонючие клоаки, несущие заразу. Море отравлено — вода у неаполитанского побережья на 5 процентов грязнее, чем где бы то ни было в Италии. Через продукты моря зараза попадает к людям и потому случаев заболевания тифом и паратифом здесь в два раза больше, чем в какой-либо другой части Италии*. С моря Неаполь напоминает безжизненное пространство: зелень начисто выжита из него. Местные газеты пишут, что в смысле урбанизации Неаполь — самый крупный музей ошибок в Европе, а может быть, и в мире.

Мы можем допустить, что есть в этом киноррассказе некоторый публицистический перехлест. Его авторы имеют на это право — они любят свою землю и, совершенно очевидно, желают ей добра.

Этот пример говорит нам о силе подлинно прогрессивной научной публицистики, свидетельствует о том, что подобные социальные явления не могут быть изложены бесстрастным языком.

Однако вернемся к проблемам, стоящим перед советскими научно-популярными фильмами.

В передовой статье «Актуальные задачи общественных наук» «Правда» писала: «Общественные науки играют огромную роль в идейной и культурной жизни общества. Их достижения активно способствуют формированию научного, диалектико-материалистического мировоззрения, идейно-политическому воспитанию советских людей, бескомпромиссной борьбе против пережитков прошлого»*.

Слова эти имеют прямое отношение к научной публицистике в кино. В частности, они помогают понять, что к проблемам популяризации науки в нашем кино иногда проявляют, мы бы сказали, техницистический подход. В любом тематическом плане любой киностудии научно-популярных фильмов мы видим множество картин по физике, химии, биологии, технике и т.д. И это хорошо. Надо, чтобы таких картин было еще больше. Плохо то, что в этих планах почти совсем не встречаем картин, раскрывающих проблемы общественных наук.

Наша крупнейшая киностудия «Центрнаучфильм» периодически выпускает киножурналы «На стальных магистралях», «На голубых дорогах», «Новости строительства», «Новости сельского хозяйства», «Здоровье» и т. п. Что ж, дело это нужное, ничего не скажешь.

---

* Сообщения телеграфных агентств, пришедшие уже после выхода фильма на экран: в Неаполе вспыхнуло заболевание холерой. «Свыше 400 человек госпитализировано, зарегистрировано 14 смертных случаев. Власти запретили купание в море, а также сбор и употребление в пищу морских моллюсков...» («Правда», 5 сентября 1973 года).

* «Правда», 15 августа 1972 года.

Но разве можно примириться с тем фактом, что нет ни одного (ни одного!) киножурнала, который так или иначе освещал бы проблемы общественных наук. Даже такое массовое периодическое киноиздание, как журнал «Наука и техника», под словом «наука» подразумевает только естественные науки. Словно ни политэкономия, ни история, ни научный коммунизм, ни социология никакого касательства к наукам не имеют.

В чем здесь причины? Почему научная кинопопуляризация, пользующаяся столь исключительным вниманием общества и возведенная в ранг общегосударственного дела, практически не занимается этими проблемами? Причин тут несколько, но мы остановимся на двух из них.

Первая, думается, в том, что некоторой части кинематографистов кажется, что общественные науки, в отличие от наук естественных, — это науки вроде бы с расплывчатым предметом исследования, и их трудно популяризировать. Решительно осуждая такой подход, иногда проявляющийся и вне кинематографа, С. Трапезников вполне аргументированно писал в «Правде»: «Такое противопоставление не имеет под собой серьезных оснований. Общественные науки, опирающиеся на теоретический фундамент марксизма-ленинизма, по природе своей точные науки. К тому же их исследовательский арсенал все более ощутимо обогащается за счет естественнонаучных методов — математических, моделирования, новейших технических средств и прежде всего электронно-вычислительной техники»*.

В свою очередь на развитие точных и естественных наук решающим образом влияет тот социальный климат, те общественные отношения, в которых они развиваются.

Иногда создается впечатление, что иные наши кинопопуляризаторы считают общественные науки «некиногеничными». Однако и в этом можно усомниться. И вот почему.

Уровень современных знаний достиг таких высот, что в точных науках ученый все чаще вынужден уходить в сферу абстрактного мышления, не поддающегося эквивалентному воспроизведению в зрительных образах, или, как говорил Л. Д. Ландау: исследовательский разум как бы превзошел возможности человеческого воображения. Так, вся квантовая физика — это воплощение непредставимого в науке. Отсюда, по аналогии с ультрасовременными устремлениями абстракционистов в живописи, появилась даже «пикассо-физика» — так полушутя-полусерьезно современные ученые называют исследования «ненаглядных» процессов в науке. Тот же Л. Д. Ландау об этом сказал: «Возможно, величайший триумф человеческого гения заключается в том, что человек мог понять вещи, которые он не в силах вообразить».

Исходя из этого, до недавнего времени считалось, что между современной теоретической физикой и возможностью ее популярного изложения на экране лежит непреодолимый порог. Однако это оказалось не так. Фильм «Что такое теория относительности?», хотя он и не претендует на системное изложение великой теории Эйнштейна, все же дает ощутимый толчок зрительским интересам в определенном направлении. Это была удачная попытка. Сегодня Семен Райтбурт, поставивший эту картину, идет дальше и снимает подряд сразу несколько фильмов: «Физика в половине десятого», «Этот правый, левый мир», «Математик и черт». И «непредставимые» науки у него «заиграли». Для передачи научной мысли режиссер научился широко использовать актера, мультипликацию, метод зрительных аналогий и т. д.

На пути, столь успешно разрабатываемом С. Райтбуртом и некоторыми другими мастерами кинопопуляризации, можно отметить и еще немало принципиальных удач, например: «Физика микромира», «Квант против Ньютона», «Шифр альфа-тета» и др.

А теперь спросим себя: разве общественные науки более непредставимы, нежели физика элементарных частиц, квантовая механика или математика? Разве научно-популярные работы того же Ф. Соболева, не относящиеся

* «Правда», 5 января 1973 года.

к естественным наукам — «Я и другие», «Добрый и злой», или фильмы Ф. Тяпкина «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Ленин. Последние страницы» не говорят о том, что и здесь можно искать и можно одерживать большие победы?

Мы знаем, что Сергей Эйзенштейн собирался экранизировать «Капитал» Маркса. Однако долгие годы мы относились к этому неосуществленному замыслу с недоверием. Мало ли кто не замахивался в те времена на невозможное: Илья Сельвинский в 20-е годы перекладывал на стихи речи Ленина и рифмовал «Электрозаводскую газету», Назым Хикмет пытался поэтическими средствами воссоздать «Диалектику природы» Энгельса. Но все эти попытки не дали убедительных результатов.

Но вот «Искусство кино» публикует подготовительные материалы Эйзенштейна к «Капиталу»*, и мы видим, как далеко он продвинулся вперед в осмыслении материала.

«Из «Капитала»,— пишет Эйзенштейн,— может быть кинофицировано тем без конца («прибавочная стоимость», «цена», «рента») — мы пожелали кинофицировать тему — **о методе Маркса»****. Свою сверхзадачу в этой связи он формулировал так: «научить рабочего диалектически мыслить». И к этому он возвращается не раз, снова и снова подчеркивает: «...установка «Капитала» развивается как наглядное обучение диалектическому подходу».

Весь фильм представлялся ему в жанре «кинотрактата». В нем должно было быть несколько «глав». В том числе: о материалистическом понимании «души», о диалектике естествознания, о диалектике исторических явлений, а заключать все это должна была глава, показывающая диалектику классовой борьбы.

По поводу эйзенштейновской разработки «Капитала» С. Фрейлих пишет: «Такой замысел мог бы показаться простой иллюстрацией к научному труду, не имеющей самостоятельного эстетического значения. Но здесь стоит вспомнить замысел серии картин «К диктатуре» — в этом цикле художник хотел показать диалектику классовых столкновений, психологию и даже технологию подпольной борьбы; из серии была поставлена одна картина, это была «Стачка», которая дала новое направление советскому кино. Не здесь ли формировались принципы политического фильма, о необходимости которого мы сегодня так настойчиво говорим?»*

Для Эйзенштейна политическая направленность фильма была ясна. Важно при этом отметить, что он рассматривал тему исторического материализма как «повернутую на сегодняшний день». Он искал эквиваленты к «моментам переламыванья эпох прошлого». Так, марксовский пример из «Капитала» о ткацких станках и о ткачах — разрушителях машин он хотел показать на современном столкновении. Впрочем, он не исключал возможности ограничить тему и «педагогическими рамками пределов СССР». В этом случае он считал необходимым «показать, как наше разгильдяйство (прогул, хулиганство и т. д.) есть социальное предательство рабочему классу в целом».

Чем еще, помимо социально-политических аспектов, привлекла Эйзенштейна великая книга? «Она в высшей степени человечна...— говорил он.— Потому что это наиболее полное и всестороннее исследование человеческих отношений!»

Да, смелость творческой мысли великого режиссера, грандиозность его замыслов поистине поразительны. Мы можем только сожалеть, что ему не довелось осуществить свой замысел. Какой бы урок преподнес он другим, сколь плодотворно мог бы его урок сказаться на перспективе развития нашего киноискусства!

Эйзенштейн мечтал о кинематографическом новаторстве, которое решило бы задачи воспитания творческого мышления. Когда ин-

---

* С. М. Эйзенштейн. Из неосуществленных замыслов («Капитал»).— «Искусство кино», 1973, № 1.

** Здесь и далее по тому же источнику.

* С. Фрейлих. Мастер политического фильма.— «Искусство кино», 1973, № 1.

теллектуальное и эмоциональное начало в искусстве неминуемо сольются воедино.

Сегодняшняя теоретическая мысль все больше склоняется к тому, что такой этап наступил. Во всяком случае, для научно-популярного кино он оказался жизненной необходимостью. В среде кинопопуляризаторов все чаще можно слышать определение того или иного научно-популярного фильма, как художественного по форме и научного по содержанию. Причем нам представляется, что художественность в научном фильме имеет сугубо функциональный характер и всецело подчинена тому, чтобы в наиболее яркой форме доносить до зрителя научное содержание.

Думается также, что осуществление эйзенштейновских идей об «интеллектуальном кино» поможет в конечном счете научному кинематографу в нахождении пути к решению главнейшей задачи, вытекающей из его мировоззренческой функции: соединить разрозненные знания в единое знание о мире. А это есть задача философского плана и вряд ли возможно решить ее без того, чтобы не ставить своей целью воспитание культуры мышления в самом широком смысле, не дать возможность всем и каждому увидеть наглядно и понять мышление как процесс.

Передовая педагогика постепенно подходит к пониманию того, что, сохраняя старые методы обучения, за ростом знания не так-то просто угнаться. Статистика утверждает, что уже сейчас его объем удваивается менее чем за десять лет. Старые знания с калейдоскопической стремительностью сменяются новыми, и практически каждому человеку в течение жизни приходится переучиваться 3—4 раза. А отсюда вывод: надо учиться не только знанию самому по себе, а и обязательно умению творчески мыслить. Разумеется, это возможно лишь на прочном научном фундаменте.

В решение задачи воспитания творческого мышления у самых широких слоев общества, думается, немалый вклад может внести и научный кинематограф. Следует отметить как отрадное явление, что кинопопуляризаторы уже взялись за выполнение этой задачи. Все чаще можно видеть картины, в которых на первое место ставится не результат, достигнутый ученым, а тот творческий путь, тот мыслительный процесс, который привел его к этому результату. Еще Лев Толстой говорил: не то дорого, что земля круглая, а дорого знать, как дошли до этого. Путь познания — увлекательнейшее занятие не только для самого ученого, но и для зрителя, сопереживающего с ним успехи и неудачи, и этот путь несет кинематографисту богатые творческие возможности. Именно в этом видятся нам удачи наиболее значительных картин последнего времени. Несомненно, из этого источника — успех и замечательной ленинской кинотрилогии Г. Фрадкина и Ф. Тяпкина.

Опыт работы над фильмами «Рукописи Ленина», «Знамя партии» и «Ленин. Последние страницы» обогатил не только кинематографическую Лениниану, не только самих кинематографистов. Результат этой работы важен во многих отношениях. Фильмы вполне можно рассматривать и как исторический документ и как метод исследования, который, надо думать, отзовется еще не одним произведением высокого уровня в нашем научно-популярном и документальном кино. Но самое главное — в их воздействии на зрителя. Сказать, что фильмы имеют большое познавательное значение, значит не сказать главного. Хотя и это — правда. Их непреходящая ценность — в той воспитательной роли, которая в них заложена. Они рассказали нам о культуре ленинской мысли, ее гибкости и глубине, ее благородстве и страстности. Фильмы «Рукописи Ленина», «Знамя партии» и «Ленин. Последние страницы» — свидетельство роста нашего научного кинематографа, его способности понимать и решать задачи самого высокого уровня.

Научный пропагандист, популяризатор имеет в своих руках мощное средство идеологического воздействия на широкие круги народа. Для кинематографа нет недоступного: он способен улавливать тончайшие движения человеческой души и отражать общественные процессы; ему доступны морские глубины и безбрежные дали космоса; его глаз прони-

кает в атомное ядро и исследует структуру живой клетки. В соединении с научным знанием он действенное орудие общественного переустройства и мощное средство диалектико-материалистического воспитания.

Советский научный кинематограф, овладевая искусством популяризатора и пропагандиста, год от года набирает силу, становится мудрее. Он научился быть увлекательным. Он умеет быть наступательным и страстным. Он многое умеет и о многом может рассказать людям. И можно не сомневаться в том, что он всегда будет шагать в ногу с гуманистическими устремлениями века.

Д. Писаревский

Утерянное звено в кинематографе 30-х годов

Опыт описания несохранившейся ленты бр. Васильевых

Перед «Чапаевым»

Картина кинопроцесса конца двадцатых — начала тридцатых годов, становления в нашем кино современной темы, изменения художественных средств и поэтики экранного искусства на рубеже немого и звукового периодов его истории — исследование всего этого в значительной мере затруднено тем, что многие фильмы тех лет не сохранились.

В частности, не сохранился фильм братьев Васильевых «Личное дело» — одно из немногих произведений, посвященное выдвинутой первой пятилеткой рабочей теме и явившееся в немом кино предтечей «Встречного» и «Ивана».

Но фильм этот представляет интерес не только поэтому. В творческой биографии братьев Васильевых он непосредственно предшествовал «Чапаеву», был последним этапом на пути к их великому творению.

Как братья Васильевы пришли к своей вершине? Содержались ли зерна художественных открытий «Чапаева» в их предыдущих работах?

«Чапаев», положивший начало (воспользуемся определением С. М. Эйзенштейна), «эре великого синтеза» в киноискусстве, был четвертой постановкой братьев Васильевых. В первых трех молодые режиссеры как бы повторили весь цикл развития советского кино двадцатых годов. Начав с обращения к хронике, смонтировав из ее материалов документальную ленту «Подвиг во льдах» (1929), отдав дань поэтике монтажно-типажного кинематографа в «Спящей красавице» (1930), Васильевы в своей следующей картине «Личное дело» (1932) взялись за решение новых задач, выдвинутых временем.

Молодые режиссеры сами писали об экспериментальном характере «Личного дела»: «Мы рассматривали эту картину как переходную и считали, что сможем использовать ее для творческой проверки ряда теоретически продуманных нами вопросов. Основной упор, в отличие от «Спящей красавицы», строившейся на внешнем показе событий, на монтажной конструкции сюжета, мы перенесли здесь на работу над образом, на работу с актером. Мы наблюдали, изучали, экспериментировали, учились на собственных ошибках. В результате картина «Личное дело» помогла нам выработать четкие установки в области работы над актерским образом»*.

Но только ли в этом картина была предтечей «Чапаева»? От чего художники в этой постановке отказывались, что осваивали, в какой мере картина выражала коренные сдвиги в киноискусстве — его поворот к человеку, поиски новой поэтики? Разобраться в этом без фильма было невозможно.

К сожалению, в архиве братьев Васильевых от этой постановки осталось только несколько сценарных рукописей, дневник съемок, фото.

И лишь теперь утерянный фильм удалось восстановить по позитивным срезкам.

Их удалось найти в личном архиве артистки В. С. Мясниковой. Снимаясь в главной роли

* Бр. Васильевы. Заметки к постановке. Сб. «Чапаев». «Кинофотоиздат», 1936, стр. 53.

в картине «Личное дело», она одновременно занималась на курсах помрежей, проходила учебную практику в качестве ассистента постановщиков картины. К этим своим обязанностям она относилась чрезвычайно ревностно — вела подробный дневник съемок с зарисовками снятых кадров, и даже «на всякий случай» настригла в монтажной позитивы всех отснятых планов.

Сорок один год эти срезки пролежали в большой картонной коробке в ее архиве. Обнаружив их, я стал убеждать Варвару Сергеевну попытаться восстановить фильм. Она сомневалась: удастся ли? Однако попробовать стоило. Начались месяцы кропотливой работы, когда под лупой и через фильмоскоп были просмотрены многие тысячи кадриков, сгруппированы дубли и варианты и, наконец, кадр за кадром, отобраны вошедшие в фильм планы. Нужно сказать, что в этой работе неоценимую помощь оказала острая и точная память В. С. Мясниковой. Часто, найдя, казалось бы, подходящий кадр, я слышал: «Не торопитесь его включать, должен быть лучший вариант, я помню эту съемку».

По позитивным срезкам удалось в основном воссоздать всю ленту, в соответствии с ее монтажным листом, хранящимся в Госфильмофонде СССР. (Она состоит из 875 планов и 207 титров — всего 1082 кадра). Кроме того, найдены и покадрово воссозданы шесть отснятых, но не вошедших в фильм сцен.

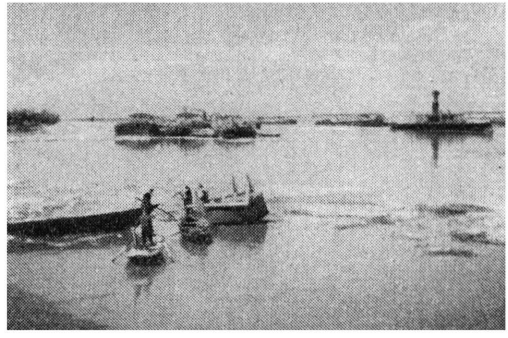
Фоторепродукции всех найденных кадров дают возможность представить образный строй картины. В сочетании с рабочими материалами, сохранившимися в архиве постановщиков, они позволяют проследить ход работы над этим произведением, приоткрыть эту малоизвестную страницу их творческой биографии.

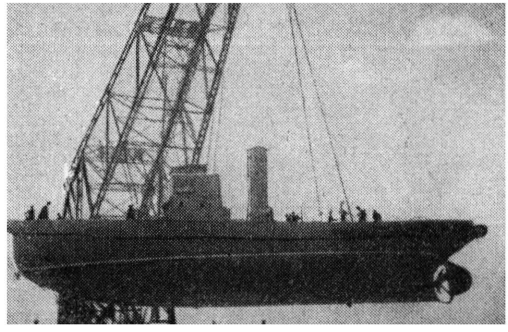
Драматургия картины

Вступительный титр «Личного дела», где указано, что картина поставлена по сценарию А. Чиркова, не совсем точен. История вопроса такова: начинающий литератор А. Чирков предложил Ленинградской фабрике «Союзкино» сценарий «Затон». Это была любовно-быто-

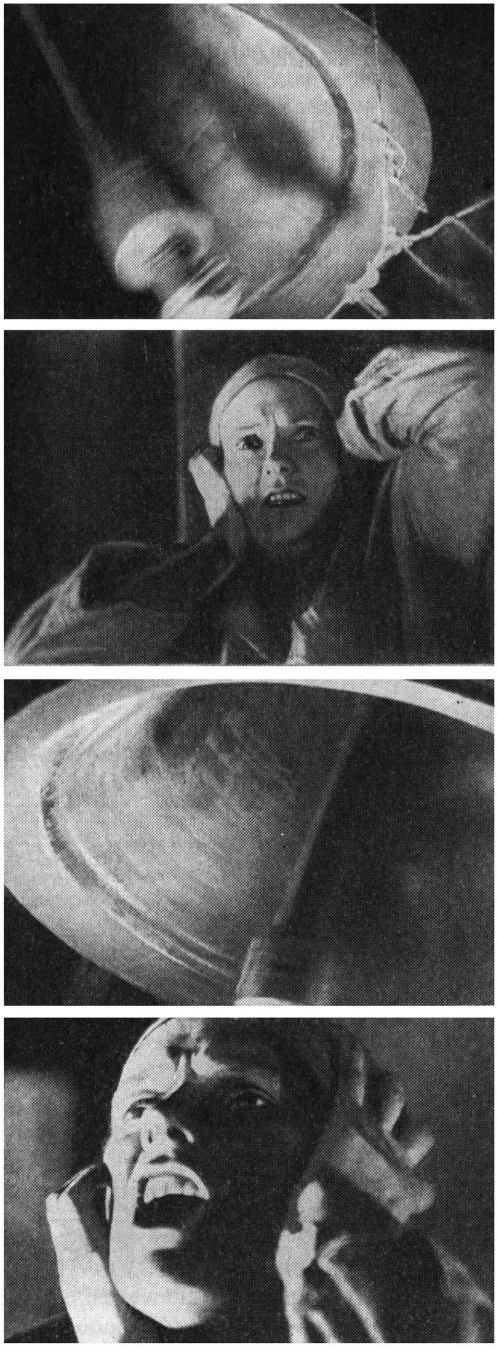
«Личное дело», 1932

Кадры из несохранившегося фильма





Начало фильма —«Ледоход»



В. Мясникова в роли Анны. Эпизод «На колокольне»

вая драма, решенная в духе «жестокого романса». На пути любви «молодой положительной пары» стояло множество препятствий: религиозный отец героини, ее спившийся брат, а главное, козни злодея-ревнивца, пытавшегося оклеветать девушку, изнасиловать ее, покушавшегося на ее жизнь и т. д. Все это происходило на фоне судоверфи и было обильно сдобрено «производственными моментами»*.

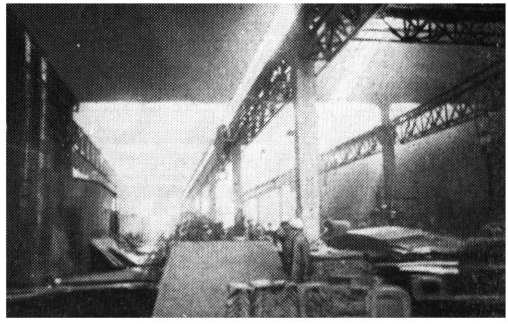
Сценарий было поручено доработать другому автору — Л. Толмачеву. В представленном им варианте, носившем название «Тревожные гудки», любовный треугольник, история злодея-приспособленца и спившегося молодого прогульщика были исключены. Автор заявил тему перевоспитания, освобождения от религиозных пут старого кадрового мастера. Но эта интересная тема намечалась лишь эскизно, пунктирно. Для развития драматической коллизии и подробной обрисовки характеров в сценарии попросту не хватило места — слишком много в нем было затронуто производственных вопросов: от борьбы за трудовую дисциплину и внедрение хозрасчета до проблемы единоначалия и развития ударничества. Поверхностный отклик на злобу дня и драматургическая рыхлость определили отношение братьев Васильевых к сценарию. В письме руководству кинофабрики они писали: «Сценарий, по нашему мнению, является лишь сырым материалом, требующим коренной переработки»**.

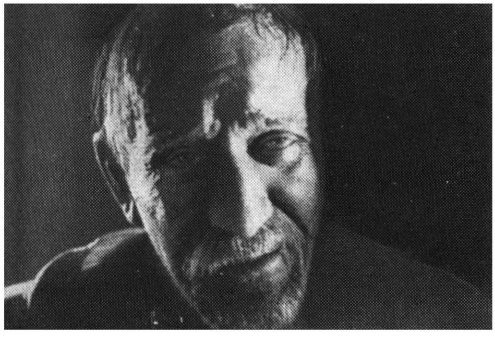
Взявшись за постановку, они засели за переработку сценария. Она коснулась его драматургических основ. Поняв, что темам борьбы за трудовую дисциплину и ликвидацию прорыва на судоверфи попросту не хватает материала, Васильевы отказались от многолинейного показа производства, исключили второстепенные сюжетные линии (в частности, всю историю перевоспитания пришедшего из деревни на производство новичка, сцены аварии и др.). Они локализовали тему. Из широкого круга

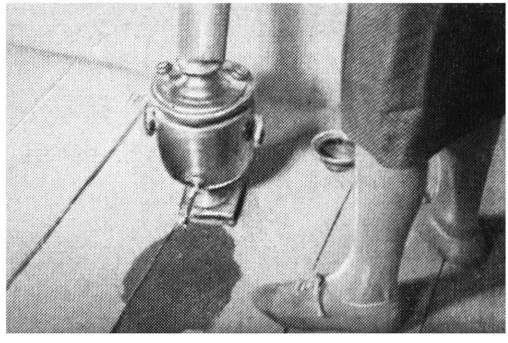
---

* См. материалы по сценарию «Затон». Архив братьев Васильевых, разд. V, папка I.

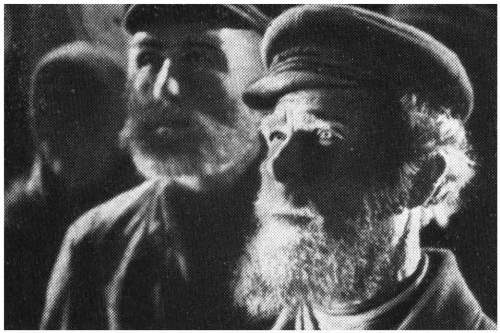
** Там же.





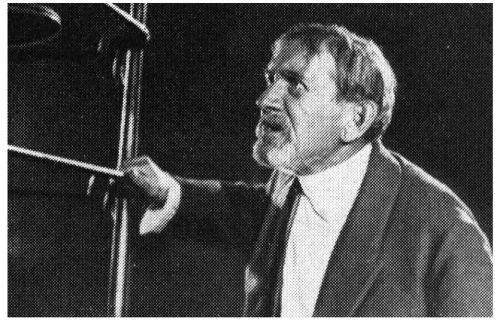


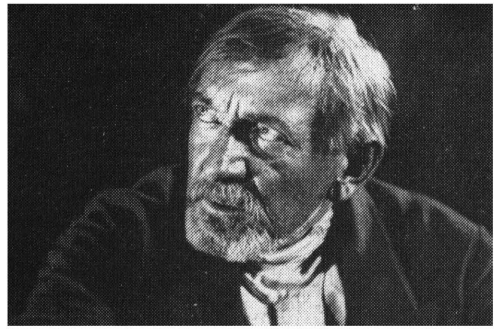
Левая колонка: эпизод «Ссора с Анной». Н. Ходотов в роли Штукова.
Правая колонка (сверху вниз):
завод;
Анна — В. Мясникова, Штуков — Н. Ходотов;
чаепитие;
Штуков — Н. Ходотов

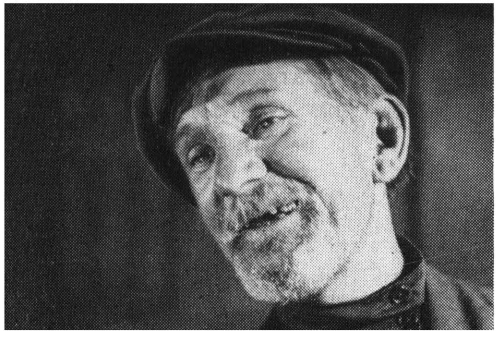


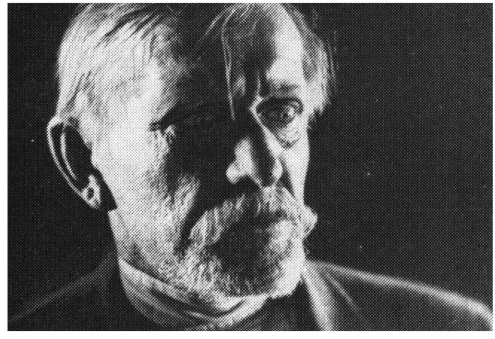
Эпизод «Заутреня».
Молодой франт — Л. Кмит
(левая колонка, нижний снимок).
Богомолец в очках — М. Гипси
(правая колонка, верхний снимок)

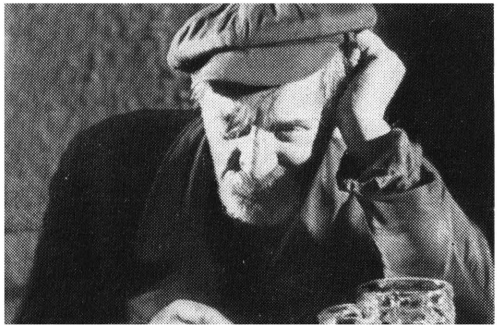
Н. Ходотов в роли Штукова

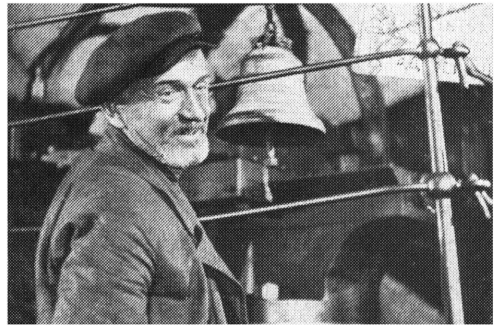


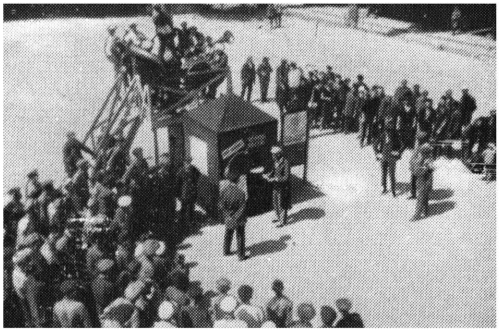


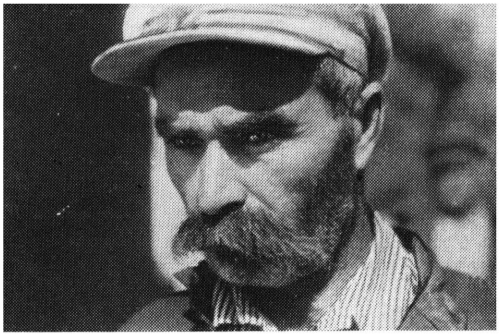


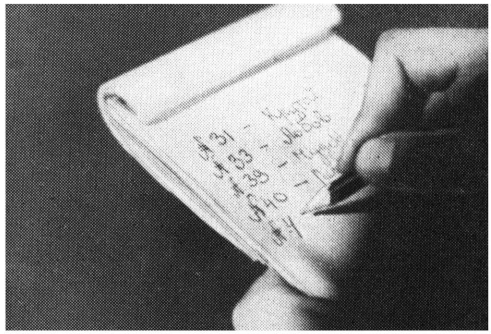












Левая колонка: эпизод «У черной кассы». Прогульщик — А. Чистяков (нижний снимок). Эпизод в окончательную редакцию фильма не вошел.

Правая колонка: эпизод «У светового табло»

социальных проблем они взяли лишь те, которые раскрывают соотношение личного и общественного в жизни героев.

В центр повествования выдвинулся образ старого токаря Федора Кузьмича Штукова, история его нелегкого прозрения. Здесь общая для киноискусства тех лет тема преодоления пережитков прошлого в сознании людей, их переплавки в горниле социалистической стройки повернута острой и актуальной для тех лет гранью. Конфликт между чувством трудового долга, рабочей совестью Штукова и его «личным делом» — религиозностью — осложнен тем, что с церковью связаны... творческие стороны его личности. Он — мастер колокольного звона, виртуоз, искусство которого снискало признание и славу. Для такого человека путь от пасхального концерта на церковной звоннице до согласия, чтобы колокола были перелиты на винт нового судна, означает коренную ломку сознания. Только осознав себя хозяином родной верфи, он смог оторваться от церкви.

Второй аспект темы «личного дела» — любовь. Сближение дочери Штукова, работницы Анны, с руководителем цеха Курдюмовым — драматично. Неприязнь отца и товарищей по работе к ее возлюбленному, как кажется Анне, не должны мешать их личным отношениям. Но жизнь и то, как постепенно проявляется подлинное лицо Курдюмова, доказывают ошибочность такого взгляда, и тема «личного дела» обретает новый поворот.

Взаимоотношения Курдюмова с коллективом, его стиль управления цехом по принципу «своя рука владыка», крах этого горе-руководителя придают заглавию фильма еще одно значение.

Васильевы построили драматургию фильма так, что тема победы новой трудовой морали раскрывается сквозь призму человеческих характеров, чувств, судеб. Этот принципиальный поворот они подкрепили тщательной прорисовкой фона действия. В картине появились новые персонажи. Были психологически выверены многие ситуации. Узкопроизводственный конфликт — критика рабочими самоуправства завцехом и то, что в отместку за нее Штукова пытались снять со станка, перерастает в личную драму главного героя. Здесь производственная тема обретает глубину, раскрывается с новой точки зрения.

В драматургии вещи в зародыше содержались некоторые из художественных идей Васильевых, развитых ими в последующих постановках. Здесь на практике проверялось то, к чему они пришли в результате теоретического осмысления, в частности, проблема взаимосвязи героев и событий. То, что позднее в работе над «Чапаевым» они сформулировали как центральную творческую задачу: «показ людей, которые движут события, и событий, которые движут и раскрывают этих людей»*, в «Личном деле» лишь опробовалось. Впрочем, в режиссерском сценарии, а затем и в фильме эта идея выражена достаточно явственно.

«Личное дело» не назовешь фильмом одного героя. Но перерабатывая сценарий, Васильевы, за счет сокращения второстепенных сюжетных линий, развивали центральную роль токаря Штукова. В фильме этот герой обрел живые человеческие черты, ту многомерность, жизненную противоречивость и художественную значительность, которые делали его одним из примечательных образов современника в киноискусстве тех лет.

При всей значимости изменений, внесенных Васильевыми в сценарий, им далеко не во всем удалось преодолеть его недостатки. В картине можно было увидеть и пунктирность ряда характеристик, и сугубую условность основной коллизии с переплавкой колоколов для нужд судоверфи (стоило кому-нибудь «додуматься», что для пуска судна можно использовать металл забракованного винта, и стержневой конфликт картины перестал бы существовать). Однако Васильевы добились основного — они повернули сценарий от поверхностной иллюстративности и шаблонных решений так называемой «производственной» темы к драме характеров, к большой нравственной теме.

«Личное дело» не было для Васильевых первой пробой сил в кинодраматургии. Но пере-

* Бр. Васильевы. Заметки к постановке. Сб. «Чапаев», «Кинофотоиздат», 1936, стр. 56.

работка ими сценария и его «доводка» стали для них особенно ценной практической школой в этой области. То, что они в ходе съемок отказались от пролога, отсекли побочные сюжетные линии, решительно исключили ряд уже отснятых сцен, стало важным уроком, сказавшимся в работе и над «Чапаевым» и в их дальнейшей творческой практике.

Художественный строй и стиль постановки

В формировании художественного облика фильма дало себя знать то, что он рождался в период острого противоборства поэтики так называемого «поэтического» кинематографа, во многом определившей развитие кино двадцатых годов, и новой, рожденной приходом звука, поэтикой повествовательного, «прозаического» кино.

Авторские раздумья и творческие поиски были направлены на использование наиболее сильных выразительных возможностей и средств художественного воздействия, выработанных в ходе развития каждого из этих творческих направлений. Высокий органический синтез этих элементов возник позднее, в «Чапаеве». Но уже в «Личном деле» были сделаны первые шаги в этом направлении.

В картине соседствуют, не противореча друг другу, казалось бы, стилистически полярные решения. С одной стороны, сочность бытописания. С другой — образы, идущие от поэтического кино, с его увлечением типажностью.

Зачин фильма эпичен: панорамы могучего ледохода сменяются кадрами стапелей, кранов, строящихся кораблей большой судоверфи. Постановщики щедры: около двух десятков планов (назову несколько из них: №№, 6, 9, 15)* создают монтажный образ пробуждающейся от зимней спячки великой реки, начала трудовой страды корабелов.

Идущие вслед за этим сцены в цеху, на улице, в квартире Штукова решены совсем в ином — прозаическом плане. И таких сочетаний эпически обобщенных образов с жанровыми зарисовками в фильме немало.

Сравните хотя бы бытовую детализацию кадров захламленного станка бракодела, или подробности ритуала умывания старого мастера (№ 152), или убежавший самовар в сцене чаепития (№ 158) с кадром, где покинутый дочерью Штуков остался наедине со своей тенью (№ 449). Этот кадр (кстати сказать, он появился более чем за десять лет до того, как у Эйзенштейна в первой серии «Ивана Грозного» возникла гигантская тень царя) предельно обобщен. Это символ человеческого одиночества.

Ряд сцен фильма поставлен в духе лучших традиций монтажно-типажного кинематографа.

Монтажно: короткими динамичными планами решена постановщиками не вошедшая в окончательную редакцию картины сцена «У черной кассы». Этих планов более пятидесяти. Блики солнца на инструментах духового оркестра, энергичные взмахи дирижера, высовывающиеся из окон смеющиеся зрители, толпа рабочих на заводском дворе, сам киоск «черной кассы», где выдают зарплату лодырям и прогульщикам, и, наконец, смущенные и пристыженные «герои» торжества — все это подано броско, выразительно (№№ кадров по режиссерскому сценарию — 583, 587, 593, 594, 595, 596, 597, 602). Здесь кинематограф выражал злободнёвные приметы времени, когда «аллеи прогульщиков» в парках культуры, агитбригады, сатирические плакаты, «доски позора» и т. д. были распространенными и действенными формами массовой агитации.

Эта сцена, осмеивающая лодырей и прогульщиков, перекликается с аналогичной сценой из появившегося в том же году, но несколькими месяцами позднее, фильма А. Довженко «Иван». В нем показ «черной кассы» носил еще более острый и сатирический характер.

Мозаично, из множества кадров складывается и сцена пасхальной заутрени. Это буквально симфония типов, лиц, человеческих состояний. Здесь и городские обыватели и рабочие — сезонники, деревенские бабы и вчерашние барыни, зловещие старухи и жизнерадостная молодежь. Здесь и благолепие, и фа-

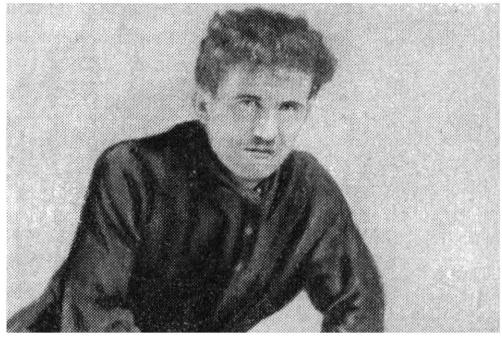
* Здесь и далее приводятся номера кадров по монтажному листу.

натизм, и любопытство, и озорство; скажем, стайки девушек, переглядывающихся, а потом христосующихся с молодым человеком (№№ 901, 914, 915, 918, 922, 632, 794). Но как меняется настроение церковников, когда они услышали предложение о снятии колоколов (№№ 960, 891, 921, 911, 969, 902). Выхваченные из толпы лица передают страх, злобу, исступленную ненависть, готовность пустить в ход дубины и камни.

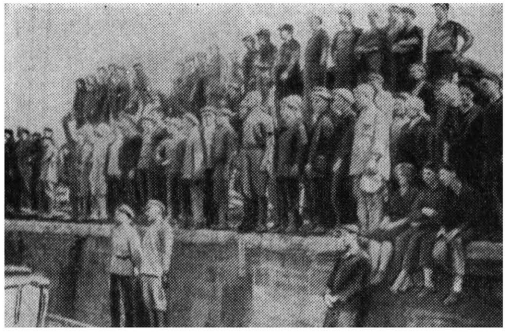
Выразительность этих сцен приумножена тем, что Васильевы даже для участия в массовке приглашали хороших актеров. Образ желчного богомольца в очках создал актер М. Гипси. Молодого человека, перемигивавшегося во время богослужения с девушками, сыграл Л. Кмит (см. кадр 794). А в сцене у «черной кассы» крохотный эпизод прогульщика поручен актеру А. Чистякову (см. № 601). Актер К. Игнатов дал выразительный облик посетителя пивной. И так во всем фильме.

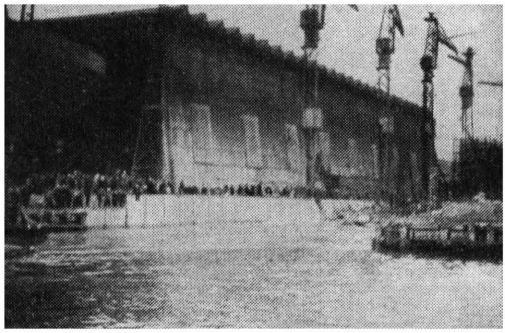
По впечатлющей силе и разнообразию художественных приемов массовые сцены картины решены в высоких традициях эпопейного кинематографа. Однако поворот к повествовательности и то, что на первый план были выдвинуты актерские образы не могло не сказаться на изменении монтажной стилистики. Васильевы отказались от распространенного в предшествующий период монтажа очень коротких планов. В сцене заутрени, например, идущей в параллельном монтаже с действием в цеху, длительность планов от 1 до 4,5 метра. Весь фильм состоит всего из 875 монтажных кусков. (Для сравнения напомним, что в вышедшем за год до него фильме В. Пудовкина «Дезертир» их было 3000.)

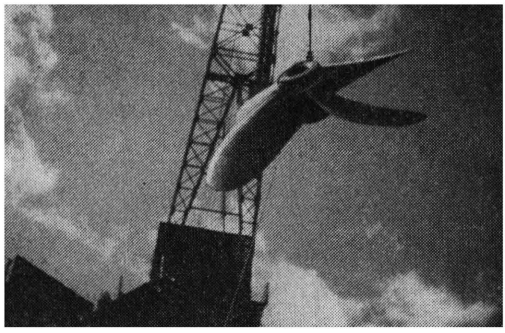
Если в «Спящей красавице» Васильевы были увлечены «монтажом аттракционов», приемами, рассчитанными на то, чтобы удивить зрителей, приковать их внимание остротой и необычностью решений, то в «Личном деле» они пользуются такими приемами более умеренно и более оправданно. Так, например, станочник

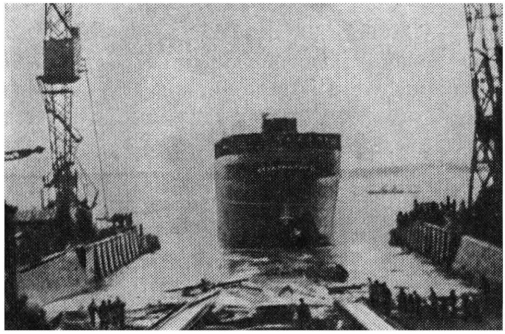


Анна — В. Мясникова. Директор — К. Мухитдинов. Дядя Вася — Е. Лужский. Богомолка — М. Оржицкая









Костя (№ 29) разговаривает с кем-то находящимся внутри цилиндра, из которого торчат только ноги в брюках (№ 36), и появление оттуда девушки — Анны (№ 38) совершенно неожиданно для зрителей. (Кстати сказать, найденный здесь прием комической неожиданности авторы повторили в «Чапаеве» — в сцене первого знакомства Петьки с Анкой.)

А вот «аттракцион» трагического звучания — эпизод на колокольне, куда прибегает Анна, чтобы сообщить Штукову тревожную весть (кадры №№ 730—753). «Штурм звукового барьера», когда она, оглушенная звоном, пытается докричаться до отца, здесь буквально бьет по нервам. Но если тут эффект достигается игрой актрисы, монтажом ее крупных планов и раскачивающихся колоколов, их бьющих в медь языков, то в предшествующей сцене — на лестнице колокольни (№№ 714, 719, 726) — драматизм схватки Анны с Курдюмовым выражен тревожной игрой света, экспрессивностью изобразительного решения. Оператор С. Беляев — ученик и последователь А. Москвина — не только отлично снял фильм, но стал союзником Васильевых в обогащении его достижениями изобразительной культуры.

Своеобразно выразилось в постановочных решениях Васильевых то, что кино уже вступило в свою звуковую эру. В этом немом фильме звук «работал» драматургически, действовал не только в сцене на колокольне, но и в сценах у «черной кассы», в пивной, где ритмически и зрительно были обыграны духовой оркестр и игра балалаечника. Титры картины, перестав быть только информационными, тоже стали «разговорными». В титрах немой ленты бр. Васильевых появился диалог: в «Личном деле» титрам отведено 20 процентов монтажных планов — их более двухсот, что намного превышает обычное для немых картин количество надписей.

Одновременно с этим постановщики искали такие кинематографические решения, которые чисто визуально открывают в показанном нечто такое, что активно включает зрителей в процесс узнавания, постижения, сопережи-

Финал фильма «Спуск корабля»

вания. Чтобы было понятно о какого рода решениях идет речь, приведем пример из фильма наших дней. В «Мертвом сезоне» авторы, вооружив зрителя визуальным материалом — дав приметы внешности преступника, перебрасывают действие в кафе, где он находится. Герой должен его опознать. В эти минуты, вероятно, трудно найти зрителя, который не попытается сделать то же самое, сделать вместе с героем и даже раньше его. О такой специфически кинематографической выразительности материала размышляли и Васильевы. Пример тому — придуманное ими световое табло у входа в цех, где светящиеся квадратики с номерами означают невключенные станки, показывают, кто предпочел заводскому авралу пасхальную заутреню (№№ 638, 641, 650, 646, 644, 653, 658, 662). Эти номерки, как сигналы возрастающей тревоги, монтируются с эпизодами в церкви, с лицами хозяев покинутых станков. Освещенный номер станка Штукова — № 43 — говорит, какой выбор сделал старый рабочий в эту ночь. И тогда комсомольцы увенчали его станок плакатом, напоминающим знаменитое «знамя позора» из «Встречного».

Все эти поиски опирались на традиции немого кино, но главные усилия Васильевых были направлены на решение новых задач, связанных со ставкой на актерские образы.

Актерские образы

В сценарном варианте Васильевых появились новые роли. Некоторые из них были очерчены лишь признаками внешней характерности: медлительный увалень Костя (К. Назаренко), живой экспансивный Гриша (А. Апсолон), волевой директор (К. Мухитдинов).

Были и роли, решенные в типажном ключе. «Биографию, свернутую во внешность», несли бракодел Колька (П. Эльский), инженер (Г. Боровков), отсекр (С. Бармичев). Живой, сочной характерностью отмечена игра старого рабочего — дяди Васи (Е. Лужский), богомолки (М. Оржицкая). Роль Анны, богатая поступками, переживаниями, давала материал для актерской игры. Эта роль удалась В. Мясниковой. К сожалению, исполнение В. Семеновым роли Курдюмова к актерским удачам не отнесешь. Образ получился однолинейным.

Подлинным центром фильма стал Штуков, которого сыграл Н. Ходотов. Привлечение к этой роли замечательного мастера, чье творчество составило памятную страницу в истории бывшего Александринского театра, было вполне оправданным, но и в то же время смелым и даже рискованным. Оправданным потому, что этот большой актер — ученик Давыдова, сподвижник и друг Комиссаржевской, сыгравший на сцене Александринки более 500 ролей, отличался исключительной эмоциональностью и человечностью исполнительской манеры. Рискованным же потому, что этот, некогда блестящий красавец, никогда не играл стариков, а главное: никогда не соприкасался с темами и образами рабочей жизни.

Н. Ходотов, в те годы из-за болезни уже покинувший театр, с радостью принял предложение Васильевых. В предисловии к книге его воспоминаний Я. О. Малютин пишет, что актер «вместе с создателями картины ездил на Адмиралтейский судостроительный завод, стремясь найти прообраз своего будущего героя. Здесь артист познакомился с одним кадровым рабочим, проработавшим на заводе почти тридцать лет. Он наблюдал за ним на производстве, бывал у него дома, подолгу беседовал со своим новым знакомым. Роль давалась мучительно тяжело. Но в итоге артист заявил: «Я родился второй раз! Теперь я знаю, что и как мне надо играть!»*

Актер вжился в роль, зажил жизнью своего героя, достиг в этом образе высокой меры правдивости и художественной убедительности.

С первого же знакомства с героем расположение зрителей привлекает его доброе лицо, умный прищур глаз, спокойная неторопливость. Он по-отечески заботлив к рабочему молодняку. Он весь открыт людям, мягок, улыбчив (№№ 55, 84, 136). Но в эпизоде, где его станок хотят передать лодырю, его взгляд исполнен обиды и боли. Н. Ходотов передает

* Н. Ходотов. Близкое и далекое М., «Искусство», 1962, стр. 17.

смену чувств своего героя, рождение в его душе протеста, гнева, решимости (№№ 211, 225). В его игре поражает богатство нюансов, широта гаммы психологических состояний. В невеселую думу погружен Федор Кузьмич в пивной (№ 246). Пьяненьким — застенчивым и смущенным — он возвращается домой (№ 315), с доброжелательной хитрецой слушает разглагольствования богомолки (№ 334). Сложность чувств, переживаний отражены в небольшом эпизоде, где он читает плакат о заводском аврале. Ведь аврал назначен на пасхальную ночь, когда Штуков обещал звонить в церкви (№ 530). Дума о незавершенной работе не дает ему покоя и тогда, когда он, собираясь в храм на свой «концерт», слышит заводской гудок (№ 617).

Вглядитесь в лицо Штукова — как меняется оно, как богаты донесенные крупными планами средства актерской выразительности!

Роль Штукова построена на резких «сломах» настроений, на столкновениях полярных психологических состояний. Радость, творческое вдохновение, пережитые Штуковым на колокольне, сменяются ужасом от полученного известия (№№ 711, 761). Еще более резки переходы в сцене ссоры Штукова с дочерью. Н. Ходотов провел эту сцену с трагической силой. Он рассержен тем, что Анна пытается отговорить его идти звонить к заутрене: «Мое личное дело!.. Никому не мешает!» (№ 367). Ее бестактное замечание о колоколах-«погремушках», которые «нужно снять», заставляют его взорваться: «Последний раз говорю — церкви не тронь!.. Выгоню!» (№ 382). Здесь он зол, властен, крут. А в следующую же минуту, когда Анна покинула его дом — он в смятении и растерянности бросается за ней, пытается остановить, вернуть — жалкий, одинокий, плачущий старик (№№ 400, 401, 402, 403).

Пунктиром срезок, где каждый статичный план «представляет» целый монтажный кусок — несколько метров экранной жизни образа, — конечно, трудно представить игру Н. Ходотова. Но в срезках сохранилось множество промежуточных кадриков, передающих пластический рисунок роли, выразительность его мимики. В них видишь сочность красок актерской палитры, психологическую наполненность образа. Как широка шкала чувств героя в ключевой для него сцене! Прямо с колокольни в праздничной одежде прибегает он в цех, надеясь, что успеет заменить бракодела Кольку на расточке винта. Но, подойдя к станку, он понял: поздно (№ 795). Обессиленно опустившись на ящик, он наблюдает за тем, как инженер замеряет расточку (№ 809). Серия крупных планов доносит ход мыслей старика, начинающего понимать, к чему может привести его отлучка (№№ 846, 878, 850, 895). Штуков почти недвижим. Чрезвычайно скупа его мимика. Но то, что происходит с героем, доносят его глаза. В них и смятенность, и тревога, и проблески надежды, и глубина отчаяния.

Слова инженера о том, что винт «запорот», отзываются в душе Штукова глубокой болью, трагическим осознанием своей вины. И только пройдя через это потрясение, он находит в себе силы порвать с прошлым. После этого веришь, что при голосовании на паперти старый мастер одним из первых поднял руку за снятие колоколов. Веришь и в то спокойствие, с которым он выслушал приговор священника: «христопродавец» (№ 969), и в то гордое достоинство, с которым он покидает церковь, чтобы больше туда не вернуться.

Связь общественного и личного раскрылась в человеческой драме старого рабочего благодаря правдивости и выразительности игры Н. Ходотова. Последняя в его жизни роль (актер умер, не успев даже побывать на премьере картины) стала заметным явлением реалистического актерского искусства тех лет.

Можно без преувеличения сказать, что Федор Кузьмич Штуков был одним из первых живых, полнокровных образов рабочего человека в нашем кино. Им достойно увенчались поиски в этом направлении всего немого периода развития киноискусства. Лишь через полгода на экранах появился во многом родственный Штукову образ Семена Бабченко из «Встречного». Это открытие сделано уже иными средствами — средствами звукового кинематографа.

Успех братьев Васильевых на этом главном направлении был отмечен в прессе, в обсуждении фильма в студийном коллективе (см. фабричную многотиражку «Кадр» 20 марта 1932 года). Там говорилось: люди и особенно центральный образ в картине удались.

Этим, в первую очередь, картина и стала предтечей «Чапаева».

В ее постановке вырабатывались, оттачивались и многие рабочие приемы Васильевых. Это примененный ими еще в «Спящей красавице» так называемый метод «предварительного монтажа», когда монтажный строй каждой сцены решался на этапе режиссерской разработки в рабочих раскадровках, в строгом соответствии с которыми велись съемки. (Ср., например, раскадровку сцены в пивной, выполненную С. Д. Васильевым, с его отметками о снятых кадрах (автограф 1).* Это и разработка подробных постановочных планов каждого эпизода (см. мизансцены и план операторских точек сцены «Запорол!» (автографы — 2, 3**). Это и прикидка «кривой» эмоционального воздействия фильма, где постановщики предварительно размечали свои средства и возможности влияния на зрителей (автограф 4).

«Личное дело» сыграло большую роль в творческой биографии бр. Васильевых. В этой работе они обогатили свой сценарный опыт, постигли таинства работы над актерским образом. Встреча с таким мастером, как Н. Ходотов, стала для них большой школой. В этой постановке они целеустремленно шли к синтезу средств выразительности, рожденных поэтикой немого периода развития советского кино, и новых художественных средств, возможности для которых открыл его звуковой период.

И в кинематографическом процессе в целом постановка «Личного дела» стала одной из ступеней на пути к новому этапу развития киноискусства — этапу, начало которому положил «Чапаев».

---

* Архив братьев Васильевых, раздел У, папка 2.
** Там же.
*** Там же. Об этом методе см. подробнее в сб. «Из истории Ленфильма», вып. Ш, Л., «Искусство», 1973, стр. 266—269, или «Искусство кино», 1970, № 11, стр. 96—99.

А. Февральский

Добавим вопросительные знаки

Автор книги «Сатирик и время» и статей о пьесах Маяковского Б. Л. Милявский зарекомендовал себя как вдумчивый исследователь драматургии поэта. Три года назад он предпринял во многом плодотворную попытку доказать принадлежность Маяковскому ряда статей, напечатанных в 1914—1915 годах в «Кине-журнале». Теперь в статье «Первый сценарий Маяковского?!» («Литературная газета», 1973, № 16), а затем в статье «Новое о Маяковском» (журнал «Памир», 1973, № 7) он пытается определить содержание первого сценария Маяковского — «Погоня за славою». По мнению Б. Л. Милявского, оно изложено в рассказе некоего Армандо «Настоящий артист экрана» (помещенном также в «Кине-журнале»). В этом рассказе, говорит автор статьи в «Литературной газете», «мы неожиданно встречаемся с ситуациями, знакомыми нам по произведениям зрелого Маяковского».

Одна ситуация: человека замораживают, а потом оживляют — действительно повторяется в сценарии «Позабудь про камин» и в комедии «Клоп». Но повторяется именно ситуация, а отнюдь не «сюжетный ход», что утверждает Б. Л. Милявский. В рассказе и замораживание и оживление задуманы заранее, герой же сценария и пьесы замерзает случайно и его — замерзшего — обнаруживают также случайно. Слово «замороженный», подчеркивает Б. Л. Милявский, неоднократно употребляется в рассказе и в «Клопе». Но каким иным словом можно определить состояние, в котором находятся герой рассказа и герой комедии?

Автор статьи полагает, что возможность случайного совпадения «исключается, поскольку мы открываем в «Настоящем артисте экрана» еще одну явственную перекличку

с будущим Маяковским». Вот эта вторая ситуация: герой рассказа «бросается с колокольни Ивана Великого и разбивается насмерть», а герой поэмы «Про это» оказывается на той же колокольне и там его «настигает свора убийц». Опять тут разное: в рассказе сознательное самоубийство, а в поэме герой является жертвой. Что же до самого Ивана Великого, то я как коренной москвич могу засвидетельствовать, что эта колокольня постоянно была у всех на языке как самое высокое сооружение Москвы; например, про человека высокого роста говорили: «Вымахал с Ивана Великого» и т. п. Таким образом появление ее в рассказе и в поэме ничего не доказывает.

К этим попыткам сближения произведений Маяковского и рассказа Армандо как нельзя лучше подходит мысль, высказанная одним литературоведом хотя и по другому поводу, но тоже в связи с Маяковским: «Самая на наш взгляд огорчительная из них (речь идет об издержках. — *А. Ф.*) возникает тогда, когда пафос исследователя в такой мере сосредоточивается на установлении сходства, что сглаживаются, выглядят несущественными различия». Это верное соображение можно прочитать на стр. 145—146 № 7 журнала «Вопросы литературы» за 1973 год в интересной статье «Маяковский продолжается...», автором которой является не кто иной как Б. Л. Милявский.

Рассказ Армандо был напечатан в журнале Перского, отвергшего сценарий Маяковского. Но это говорит не в пользу гипотезы Б. Л. Милявского, а против нее. Решительный характер Маяковского был хорошо известен, и вряд ли Перский пожелал бы иметь неприятные объяснения со «скандалистом», каким слыл поэт. И Армандо, вероятно, понес бы свой рассказ с сюжетом, украденным у Маяковского, в другую редакцию, где было меньше возможностей встретиться с ним.

Главное же — в следующем.

Написанное Маяковским в 1926—1927 годах предисловие к сборнику своих сценариев (сборник не вышел) начиналось так:

«За жизнь мною написано 11 сценариев. Первый — «Погоня за славою» — написан в 13 году. Для Перского. Один из фирмы внимательнейше прослушал сценарий и безнадежно сказал:

— Ерунда.

Я ушел домой. Пристыженный. Сценарий порвал. Потом картину с этим сценарием видели ходящей по Волге. Очевидно, сценарий был прослушан еще внимательнее, чем я думал».

Приведя это сообщение Маяковского, Б. Л. Милявский пишет в «Литературной газете»: «Это все, что мы до сих пор знаем о первом сценарии поэта». Впрочем затем он как бы спохватывается и в «Памире» пытается вступить в спор со мной как с автором комментариев к Полному собранию сочинений Маяковского и со всеми писавшими о первом сценарии поэта (со «всеми, всеми без исключения исследованиями, где о нем идет речь») и считавшими, что содержание «Погони за славою» изложено В. Б. Шкловским в следующем рассказе о сценарии Маяковского:

«Была еще вещь непоставленная, где знаменитый футурист для купчихи Белотеловой издавал стихи, чтобы прославиться, но забыл подписать свое имя и потом бегал подписывать на всех экземплярах.

Вещь посвящена славе, взятой юмористически.

А спал футурист у себя дома на велосипеде.

Таков был тогдашний размах индустриализации».

Б. Л. Милявский приводит этот рассказ и признает: «Что ж, не посчитаться с этим нельзя. Виктор Шкловский хорошо и близко знал Маяковского, много раз, в разные годы писал о нем. А его книга «Поиски оптимизма», на которую ссылаются А. В. Февральский и другие авторы, обладает как свидетельство очевидца особой достоверностью: ведь она вышла вскоре после смерти Маяковского, когда воспоминания мемуариста о нем были еще совсем свежими».

Единственное обстоятельство, которое, казалось бы, могло работать в пользу гипотезы Б. Л. Милявского, заключается в следующем: В. Б. Шкловский пишет о «вещи *непоставленной*», в то время как Маяковский в своем

предисловии рассказывает, что «Погоня за славою» *была поставлена*, что «картину с этим сценарием видели ходящей по Волге» (курсив Б. Л. Милявского).

Впервые сообщение В. Б. Шкловского было приведено в отрывке из его книги «Поиски оптимизма», озаглавленном «Случай на производстве» и напечатанном в № 16 ленинградского журнала «Стройка»; номер этот помечен 16 апреля 1931 года. А предисловие к сборнику сценариев впервые опубликовал частично (начало предисловия вошло в эту публикацию) О. М. Брик в своей статье «Сценарные мытарства», помещенной в московской газете «Кино» через день (18 апреля). Ясно, что когда Виктор Борисович излагал содержание сценария Маяковского, он не мог прочитать публикацию в газете: «Случай на производстве» был сдан в печать до появления статьи Брика.

Откуда же все-таки возникло противоречие: «вещь непоставленная» — «картину... видели ходящей по Волге»? Ведь если сценарий и поставили, то без ведома его автора, и единственное известие о том, что такая «пиратская» постановка состоялась, — расплывчатое сообщение, полученное Маяковским из каких-то третьих рук. И возможно, что, рассказывая В. Б. Шкловскому о своем первом сценарии, Маяковский тут не счел нужным упомянуть о появлении на экране картины с украденным у него сценарием, не признавая ее воплощением своего замысла.

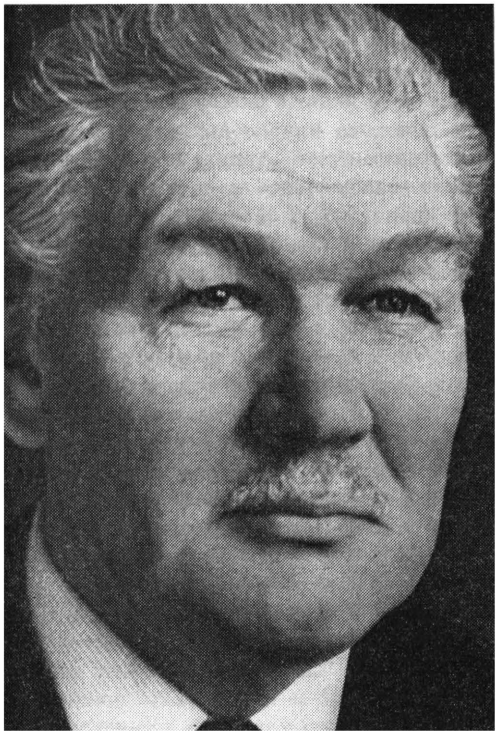
А как выходит Б. Л. Милявский из другого, более существенного противоречия: по его мнению, «Погоня за славою» — не тот сценарий, о котором рассказывает В. Б. Шкловский,— и «особая достоверность» его рассказа?\В статье «Новое о Маяковском» говорится: «Очевидно, был у Маяковского, среди других («он писал сценарии»), и киносценарий комедии, о котором вспоминает В. Б. Шкловский. Хорошо бы этот сценарий разыскать! Но только к «Погоне за славою» он отношения не имеет».

Это заключение несостоятельно. В предисловии к сборнику сценариев Маяковский очень точно указывает: «За жизнь мною написано 11 сценариев». Одиннадцать и не больше. Содержание и заглавия всех сценариев от второго до одиннадцатого тоже очень точно указаны Маяковским, а после 1926 года он, конечно, не стал бы писать о футуристе и купчихе. Значит, сообщение В. Б. Шкловского может относиться только к «Погоне за славою» и ни к какому другому сценарию. И хотя Б. Л. Милявский восклицает: «Разве можно для сюжета «Настоящего артиста экрана» подобрать название, которое более точно и буквально соответствовало его содержанию!», — все же из рассказа В. Б. Шкловского гораздо «более точно и буквально» возникает «Погоня за славою»: футурист «издавал стихи, чтоб *прославиться*» и «*бегал* подписывать на всех экземплярах» (курсив мой. — *А. Ф.*).

Так что к вопросительному знаку, поставленному Б. Л. Милявским в заголовке своей первой статьи, надо добавить еще несколько таких же знаков.

Е. Стишова

Глубокие корни



Эксцентричный бородач в косоворотке навыпуск лихо отплясывает на палубе, подыгрывая себе на всамделишной пиле — это яркое воспоминание относится еще ко временам отрочества. К тем временам, когда я впервые смотрела знаменитую александровскую комедию «Волга-Волга». Бородач чувствовал себя среди молодой, неистовой, бурлящей, танцующей, поющей толпы, сплоченной обаянием и энергией неотразимой девушки по имени Стрелка, как нельзя лучше.

Бородача играл Всеволод Санаев. Был 1938 год. Это была первая роль Санаева в кино.

А через 25 лет, когда за плечами у Санаева оказалось больше тридцати фильмов и целая жизнь, пресса вдруг дружно заговорила о «втором рождении актера». Такой терминологией обычно пользуются, когда в актерской судьбе происходит взрыв — нечто неожиданное и, на первый взгляд, необъяснимое.

Взрыв в судьбе Санаева произошел в 1963 году: на экраны один за другим вышли два фильма — «Оптимистическая трагедия» и «Это случилось в милиции». В первой картине Санаев сыграл Сиплого — роль классического советского репертуара; во второй — то была экранизация повести И. Меттера «Сухарь» — майора милиции Сазонова.

С тех пор прошло почти одиннадцать лет. В эти годы Санаев снимался меньше, чем обычно: сыграл ролей двенадцать — по роли на год. Но среди них был Ермолай Воеводин («Ваш сын и брат») и был Гомозов («Скуки ради»). Двух этих персонажей достаточно, чтобы увидеть в их создателе разностороннего актера большой драматической силы. Две эти роли дают основание говорить и о стиле Санаева, и о связях со школой, которые он принес с собой в кино с подмостков МХАТа, где играл не один сезон и откуда в один прекрасный день навсегда ушел в кинематограф, немало удивив коллег и товарищей.

●

Что его тогда поманило? До славы было далеко — целая жизнь... Просто Санаев почувствовал свою «завербованность» кинематогра-

фом, и не ошибся. Он точно оценил собственную актерскую природу и понял, что «служенье муз» остается служением повсюду — сценические ли это подмостки, опоэтизированные стародавней традицией, или съемочная площадка, в чем-то перечеркивающая традиционные умозрительные представления о «храме искусства» с его таинствами.

Наш первый разговор начался как раз с этого — с определения сути профессии. Санаев сел за стол, подпер подбородок ладонью и без всякого пафоса сказал то, что говорил уже не раз и в разных аудиториях, но всегда одинаково убеждающе, потому что слова, выстраданные собственной судьбой, никогда не становятся банальностью.

Санаев сказал:

— Фанатичная вера в профессию — вот что должно быть прежде всего у человека искусства. Вполне может случиться так, что о тебе никто никогда не узнает. Надо быть готовым к этому. Есть заблуждение, и очень распространенное заблуждение, что профессия актера открывает человеку возможность легко пройти по жизни на виду у многих людей. А ведь актерская профессия, вспомните-ка, не от века была такой популярной или, как теперь говорят, престижной. Были времена, когда лицедеи считались людьми низкого сословия. А вот трубочисты, скажем, были в почете. Встреча с трубочистом, считалось, к счастью. Приносило ли это счастье самим трубочистам — не знаю.

Потом впали в другую крайность — все захотели в артисты. А ведь артист — не только призвание, но еще и профессия. Ее надо знать досконально. И поменьше надеяться на то, что фортуна однажды вдруг повернется к тебе лицом...

С Санаевым такое случилось через четверть века бескорыстного служения и фанатичной веры — повторим его слова — в профессию. И если и впрямь фортуна обратила свой лик к актеру вдруг (момент иррациональный), то не забудем, что это произошло в тот час, когда его талант получил, наконец, соответствующий плацдарм для самовыражения (момент вполне объективный).

Как-то Санаев мне сказал:

— В искусстве не должно быть случайностей. Я не имею в виду такого рода «случайности», как, скажем, открытие актера — это иначе называется. Я говорю о случайных людях в искусстве. В кино они, быть может, особенно опасны, потому что экран безжалостно обнаруживает не только морщины и отсутствие ремесла, но и духовную бедность. Это в театре можно спрятаться за грим, за характерность: творческий процесс в театре качественно иной, чем в кино. Сам я знал отличных театральных актеров, которые не могли сниматься в кино — камера действовала на них подавляюще, они теряли внутреннюю свободу... Кино — это колоссальное волевое напряжение во время всего процесса съемок. Театральный артист знает, что в следующем спектакле он может учесть сегодняшние ошибки и промахи. Актер в кадре всегда обязан быть готовым к тому, что снимается последний дубль.

Вот почему всякая случайность в кино становится роковой — нельзя вернуться назад и начать сначала.

В 30-е годы, когда я пришел в кино впервые, буквально на всех участках работали прямотаки фанатики своего дела — и гримеры, и костюмеры, и осветители. Только когда актер работает с профессионалами такого уровня, создается та оптимальная ситуация, при которой творческий процесс для актера начинается со дня его утверждения на роль. И с этого же дня он перестает принадлежать себе...

Кино затягивает. Не только актеры — все, кто причастен к кинематографу, знают это чувство. Необъяснимая вещь! Возможно, природа этого чувства связана с самой природой кинематографа. Невозможность ничего изменить, исправить, улучшить в данной роли, в данной картине вызывает на съемочной площадке мощный прилив энергии, жажду работать, как бы оттолкнувшись от результата, который сегодня уже кажется тебе недостаточным, хотя еще вчера ты был почти уверен, что чего-то достиг. И это не из-за погони за славой, не из-за стремления к известности, к популярности... Если такая параллель вас

не смутит, она, наверное, и будет самой точной в данном случае: игрок, который хочет отыграться, вот что такое актер кино.

●

По-моему, формула поразительно точная. И жестокая, безжалостная. Прежде всего по отношению к самому себе.

Если развить эту формулу применительно к ее автору, то я рискну утверждать, что такой актер, как Всеволод Санаев, не мог «отыграться» на тех ролях, которые ему предлагал кинематограф в течение первых двадцати пяти лет. Ставка была крупной, карта шла мелкая, игра тянулась и тянулась.

Сейчас вряд ли кто припомнит такие картины, как «Разные судьбы», «Страницы былого», «На дорогах войны», «Неоплаченный долг»... Санаев играл в них роли и эпизоды, имел репутацию актера с «абсолютным слухом», «железного» профессионала... Такие люди — тонкие знатоки своего дела, всегда и везде на вес золота, и кинематограф здесь не исключение.

Но «отыграться» он не мог.

Ему нужна была сольная партия.

Не только хорошая драматургия — это само собой разумелось. Нужно было пространство и время. Пространство кадра и неторопливая, внимательная камера, готовая вглядеться в замкнутое санаевское лицо, живущее глазами, лицо человека молчаливого и мудрого. Пусть неприветливого, на первый взгляд, даже угрюмого, зато надежного и выносливого — из тех, кого на Руси от века называют семижильными. Нужно было не только увидеть это лицо, нужно было его разглядеть неспешно и подробно.

Экранный эпизод с его специфическим темпоритмом — своего рода концертный номер в фильме, когда актер «выкладывается» за считанные минуты экранного времени,— не для Санаева. Его сильный темперамент скрыт, загнан вовнутрь, чужд открытым эмоциям, патетике. Чтобы раскрыться, ему нужно время. Не просто количество экранного времени — чем больше, тем лучше. Здесь, пожалуй, надо говорить о времени интегрированном, которое включает в себя и ритм кадра, и его композицию, и движение камеры.

Не случайно В. Санаев вступил в свою пору в тот момент, когда кинематограф переживал эпоху бурного увлечения длинными планами, замедлил ритмы, обрел вкус к подробностям, открыл связь между долготой плана и глубиной его содержания. Для такого кинематографа — с его жадным интересом к жизни человеческого духа, с его убежденностью в самоценности этой жизни — и был рожден Всеволод Санаев, хотя впервые он пришел на кинофабрику еще в 30-е годы.

Одна из любимых идей Санаева, прямо-таки «идея-фикс» — это мысль о принадлежности актера к роли (его собственная формулировка).

Что имеется в виду?

Полное слияние актера с ролью, с персонажем, с образом.

— Зритель должен забыть про актера. В этом я вижу сверхзадачу артиста. Когда зритель в кинозале восторгается чьей-то игрой — роль не состоялась. Это не парадокс. Зритель должен следить за жизнью образа, быть поглощенным его жизнью, а не тем, как актер «это делает». Вот мне, к примеру, предлагали сыграть Мюллера в «Семнадцати мгновениях весны». Было очень заманчиво. А я отказался. Почему? Потому что эта роль не мне принадлежит, она не моя. И Татьяна Лиознова нашла единственного исполнителя этой роли — Леонида Броневого. А меня бы рассматривали и «рецензировали», сравнивая и вспоминая мои прежние роли.

С этой точки зрения — принадлежности к роли,— мне представляется особенно показательной работа Санаева в фильме «Пять дней — пять ночей» (режиссер Л. Арнштам). Конечно, это была несомненная удача, просто везение — главная роль в фильме известного режиссера. После серий ролей в картинах, названия которых забывались чуть ли не к концу просмотра, артист наконец получил роль. Это было в 1960 году.

Старшина Козлов был задуман как своего рода символ исторической судьбы простого русского мужика, не шибко грамотного, инсти-

«Волга-Волга». Бородач (справа — Л. Орлова в роли Стрелки)

тутов не проходившего, но наделенного абсолютным нравственным чувством и поэтому полагающего своим священным долгом не только избавить мир от фашизма, но и вернуть немецкому народу его собственные духовные ценности, отторгнутые и оскверненные гитлеровским рейхом. Пусть даже ценой собственной жизни. (Сюжет фильма навеян историческим фактом спасения советскими войсками полотен Дрезденской галереи.)

В. Санаев играет Ефима Козлова добротно и мастеровито. Но — не более того. Исконного, санаевского тут еще нет. Нет его сосредоточенной, углубленной в себя умудренности, нет характера человека, который все в жизни добывал своим горбом, и добывал тяжело, а поэтому доверяет только поступкам, слов же не любит и чуждается.

Эти черты социального характера проявятся и разовьются у Санаева позже. Но именно сегодня, когда есть Ермолай Воеводин и Матвей Рязанцев, в обратной проекции отчетливо видно, почему старшина Козлов не стал для Санаева той заветной ролью, на которой актер раскрывается до конца, попав на свою почву. Артист еще не обрел внутренней свободы, вне которой невозможно воплотить духовную жизнь персонажа.

Но на все есть свои резоны.

Роль эта, рассказал мне Всеволод Васильевич, досталась ему случайно: писалась она для Сергея Лукьянова, который почему-то не мог принять участие в съемках.

Подробность существенная. Зная Лукьянова, превосходного актера театра и кино, легко представить его в роли Ефима Козлова: сценарная схема рассчитана на готовый образ русского чудо-богатыря, заложенный в «колабрюньоновской» фактуре С. Лукьянова. Актерская «легенда» Лукьянова, его открытое, победоносное обаяние, яркая эмоциональность

«Пять дней — пять ночей». Ефим Козлов

должны были одухотворить конспект роли.

Надо полагать, на это и рассчитывали авторы фильма. На это они и ориентировали В. Санаева, не сделав поправки на его актерскую индивидуальность. Как подлинный профессионал Санаев свою задачу выполнил, но только в рамках профессии. Переломить свою актерскую природу он не смог.

Актер Санаев конкретен. Ему противопоказаны общие места. Ему не дано «персонифицировать» — он должен д е й с т в о в а т ь от имени своего персонажа, и чем конкретнее его жизнь в кадре, в эпизоде, в фильме, чем более она индивидуальна, личностна, тем яснее видится в ней и почва и судьба.

Фильм «Пять дней — пять ночей» можно считать неким водоразделом в творческой жизни Санаева. Здесь артист получил сольную партию, но партитура и ансамбль были рассчитаны на другого солиста.

Однако роль была полууспехом не только поэтому.

Картину, на мой взгляд, можно считать наглядным пособием для доказательства другой истины, куда более значимой для творческой судьбы этого художника: Санаев не мог «спеть свою песню» в пространстве киноэстетики, ориентированной главным образом на типаж.

Здесь требуется сноска.

«Биография, свернутая во внешность»,— так сформулировал С. Эйзенштейн основной критерий, выдвинутый киноискусством по отношению к актеру. Кинематограф всегда рекрутировал своих актеров в рамках этого принципа. И продолжает делать это и сейчас, в эпоху, когда личность, индивидуальность актера ценится превыше всего.

Но время, как водится, произвело переоценку, и если в 30-е годы экрану требовался «знакомый незнакомец», актер неуловимо похожий на того, другого, третьего, то теперь в особой цене именно непохожесть, именно яркая индивидуальность, по-своему преломляющая реальность мира и поэтому как бы заново ее открывающая (тут нет противоречия — просто разные способы типизации).

●

Итак, биография, свернутая во внешность. Но время предъявляет счет на разные биографии. Была пора, когда в центре внимания

оказались личности выдающиеся, исключительные. Потом возник жадный, повышенный интерес к обыкновенной, даже обыденной жизни, и бытовая драма на какое-то время стала излюбленным киножанром.

Полемическая волна спала, сделав свое дело: «простой человек» был полностью «восстановлен в правах». Духовное состояние общества изменилось, выросло его самосознание, что прямым образом отразилось на самосознании личности как члена общества, его первоячейки. И вот тогда — в конце 50-х — начале 60-х годов — появился этот термин: актер-личность. Термин, как выяснилось позже, приблизительный, путаный, но тогда принятый «на ура». В силу того, что он по-своему концентрировал и отражал новое состояние общества, которое жадно искало в искусстве индивидуальность, личность, несущую в себе весь сложный и трудный опыт истории.

В когорте актеров, призванных этим временем, Всеволод Санаев оказался как нельзя более на своем месте.

В одной из наших бесед он сказал:

— Актер имеет моральное право появляться на экране только тогда, когда он н у ж е н зрителю. Если зритель ждет актера, он простит ему и старость, и деформированное лицо, и сутулую спину. Если актер открывает ему время — какую-то новую его сторону, черту.

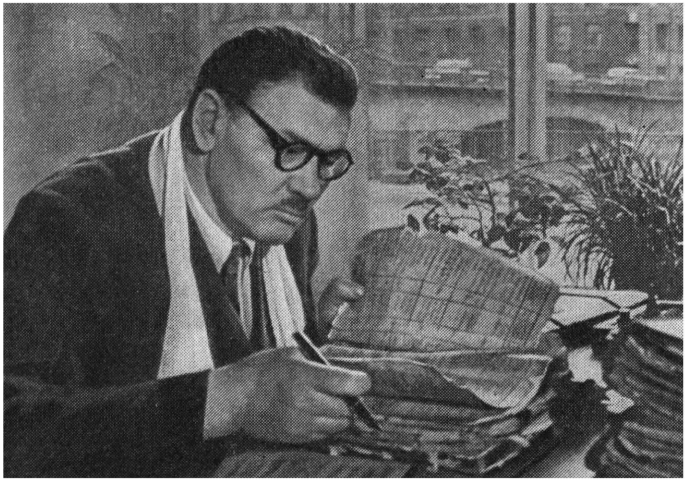
Актер причастен ко времени не меньше, чем режиссер, писатель да и любой деятель искусства. Люди до сих пор помнят Марецкую в фильме «Член правительства», Черкасова в «Депутате Балтики», Боголюбова в «Великом гражданине». Эти картины запечатлели пафос своего времени. И удалось это во многом благодаря актерам.

Камера каким-то непостижимым образом схватывает, фиксирует связь актера со временем — есть она или ее нет. И здесь кинематограф снисхождения не знает. Бывает так: артист еще все может, а время его не хочет. Вступать в борьбу со временем бесполезно...

●

Что же открыло время в Санаеве? В чем первопричина того, что за короткий период, за какие-то два-три года он стал тем Санаевым, каким мы его знаем теперь,— большим актером, который открывает нам не просто самобытные характеры (таких актеров много), но — целые человекомиры?

Ответ ищу прежде всего не в таких его работах, как, скажем, Сиплый в «Оптимистиче-



«Это случилось в милиции». Сазонов

ской» или Гомозов в фильме «Скуки ради», где Санаев, что называется, блистает мастерством. Все-таки эти роли — негативы, в которых этическая программа утверждается как бы «от противного».

Система моральных ценностей, определяющая мир героев Санаева, впервые сложилась в концепцию в картине «Это случилось в милиции» (режиссер В. Азаров), вышедшей несколько месяцев спустя после «Оптимистической трагедии». Санаев сыграл в этом фильме майора милиции Сазонова — человека тихого, неприметного, с унылой внешностью сухаря и зануды.

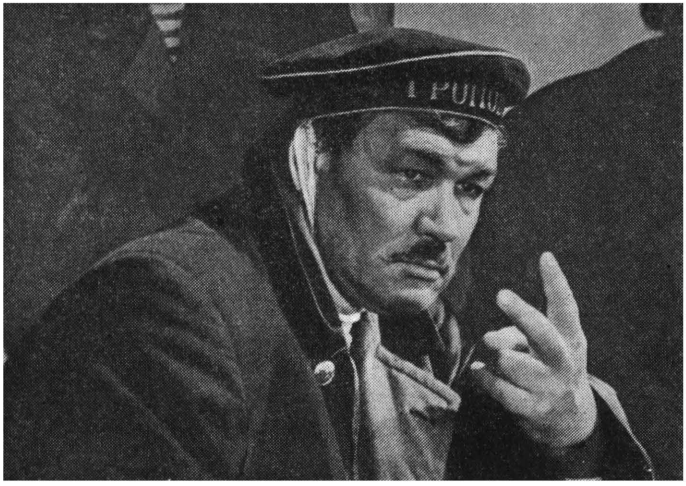
Но сухарь и зануда оказывается личностью самой высокой пробы. Без треска и суеты делает он свое дело, жизненно важное для многих людей. Сазонов занимается гражданским розыском: возрождает семьи, возвращает из небытия оплаканных уже было детей, согревает людей хотя бы надеждой.

Сиплый в «Оптимистической» и Сазонов в фильме «Это случилось в милиции», эти персонажи-антагонисты, требовали от актера контрастных средств выражения. Но и зрелое мастерство В. Санаева не произвело бы впечатления «масспрованного удара», если бы между этими фильмами создался большой временной интервал. Одновременность сработала на актера: все дружно сказали «ах!». Правда, и тот эффект, который был тогда достигнут, тоже быстро растаял бы, не будь он поддержан ровным и надежным светом, которым изнутри светился сутуловатый, молчаливый, пожилой человек.

В пространстве актерской судьбы Всеволода Санаева скромная картина Вс. Азарова «Это было в милиции» занимает особое место.

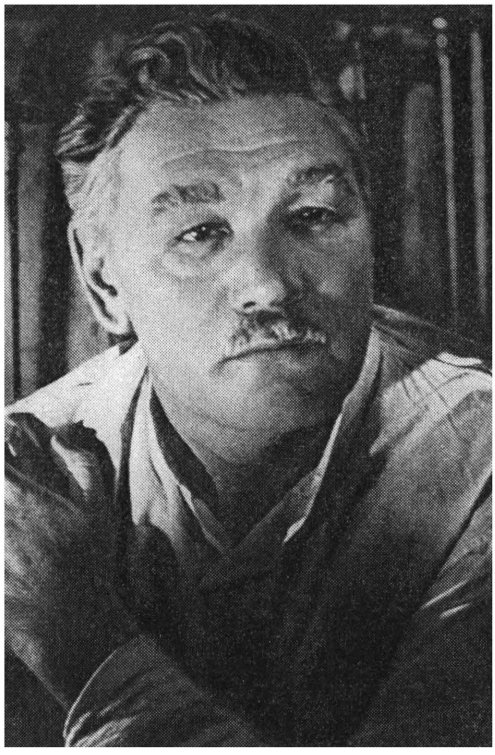
Фильм вышел на экраны осенью 1963 года. То был этап обогащения многих устоявшихся концепций, в том числе — концепции личности. В образе майора Сазонова — и в повести и в фильме — явно слышны отголоски полемики, хотя фильм вовсе не имел целью впрямую, открыто включиться в эту полемику. Но отраженно споры вокруг проблемы героя, с такой страстью ведшиеся тогда повсюду, отозвались в картине и прежде всего — в образе майора Сазонова.

К герою фильма «Это случилось в милиции» и слово-то это не идет — герой. И впрямь — такие ли ходили в героях! Сазонов — человек совсем другой генерации, что не мешает ему нести на своих плечах все то, что несли привычные герои. Только он делал это тихо, неприметно, не напоказ. Он не накопил «началь-



«Оптимистическая трагедия». Сиплый

«Ваш сын и брат». Воеводин



«Странные люди». Матвей Рязанцев

ственных» замашек, хотя многие годы работал в угрозыске, на оперативной работе — имел подчиненных, руководил операциями и, наверное, мог бы далеко пойти при таком-то знании дела и при таком служебном рвении... Но — характер не тот! Претит ему всякого рода публичность, а честолюбия, даже элементарного, служебного, нет ни на грош, прямо до смешного: коллега, приписавший себе одну из его знаменитых операций (не корысти ради, а для авторитета), не вызывает у Сазонова ровным счетом никаких эмоций. Он снисходителен к человеческим слабостям. Он терпим.

И эта именно черта в нем так же программна, как его чуткость к человеческой неустроенности, к неблагополучию, но опять же — без назойливости, без восторга перед самим собой — вот, мол, я какой хороший, людям помогаю...

В фильме уже отчетливо видна завязь собственного санаевского — завязь стиля, который откристаллизуется позднее на почве самой родной для Санаева.

Издержкой внутренней полемичности образа Сазонова был его схематизм, присущий, впрочем, всей драматургии фильма, построенного по назидательному принципу «не все то золото, что блестит». Но знаменательно, что схема не мешает Санаеву, не «зажимает» его, как это было в картине «Пять дней — пять ночей». Почему? Да потому, что здесь артист получил возможность б ы т и я на экране, того полнокровного бытия, когда самоценным в картине становится не только «что» (действие, поступок), но и «как» (процесс).

Здесь важно, какая походка у майора Сазонова (это походка очень усталого человека, привыкшего преодолевать свою усталость); важно, как он слушает собеседника и как говорит (мы видим, что маска бесстрастности — это броня, попытка деликатного человека оградить других от собственной боли и душевной неустроенности)...

Имея не так уж много словесной информации о Сазонове, мы тем не менее знаем об этом человеке все, знаем настолько, что можем прогнозировать его поведение. Чем доверчивее, чем неторопливее камера, чем искреннее ее готовность «умереть в актере», тем многозначнее раскрывается герой.

●

Чуть раньше — в мае 1963 года — на экраны вышла экранизация «Оптимистической трагедии» (режиссер С. Самсонов), где Санаев сыграл Сиплого — свою знаменитую роль.

Здесь были Вожак и масса, подавленная его целеустремленной, жестокой волей. Вожак — человек цели, фанатик анархистской идеи — понятен. Сиплый же фигура более страшная. Это демагог и провокатор, холуй и доносчик — тип, издавна известный

как излюбленная опора таких вот диктаторов.

Роль Санаев строит целиком на пластике. Минимальный грим — артист легко узнаваем. Но он ли это? Этот запавший тонкий рот, блатной прищур, походочка профессионального убийцы! Не слышно, по-лисьи несет Сиплый свое громоздкое, нескладное тело. Черты его смяты, расплывчаты, и весь он похож на кучу тряпья, только немыслимая повязка вокруг шеи да видавшая виды бескозырка, надвинутая на висок, выдают в их обладателе лицо одушевленное. Как отчетливо все это прописывает экран.

Яркость портретной и пластической характеристики образа не становится самоцелью, броским орнаментом — она, эта даже пугающая яркость, вот-вот готовая стать гротеском, карикатурой, не отвлекает актера от сути дела. А суть состоит в том, что Сиплый — не просто подонок, каких много.

Он еще и проповедник.

Проповедник нищеты духа, идеолог демагогии, поэт всепредательства.

И его грязные лодыжки напоказ, и демонстративная немытость, и усики, и походочка — все это тщательно разработанный декор «этической программы».

У подонков тоже бывает этическая программа.

Вот что ставит эту работу В. Санаева в контекст размышлений о моральных ценностях, которые утверждают герои поры его актерской зрелости. Такое возможно, когда образ рождается как следствие мироконцепции режиссера, разделяемой актером не только умозрительно, но и кровно близкой ему.

Тогда-то приходит и та внутренняя свобода, какой живет В. Санаев в картинах В. Шукшина.

Вольно, дыша полной грудью, живут здесь санаевские герои. Вроде бы ничего не утверждая и не опровергая — просто живут. День за днем и год за годом, делая извечную крестьянскую работу, держа перед глазами привычные пейзажи и привычные картины устойчивого деревенского быта...

●

Работа в фильмах В. Шукшина — это особая и, без сомнения, программная глава в творчестве Санаева, где любимая санаевская идея о «принадлежности актера к роли» воплотилась гармонично и безыскусно. Мир Шукшина, наложенный на мир Санаева, дал эффект, сходный с явлением, которое в технике называют резонансом: элементарное, казалось бы, совпадение частот колебаний вырастает в такую мощную силу, какую и представить себе трудно.

Если говорить о слагаемых этой силы в применении к Шукшину и Санаеву, то ряд будет длинным. Здесь этика и эстетика неразрывны, здесь общность и социальная и психологическая, здесь ностальгия воспоминаний о детстве и пронесенный через жизнь, взыскующий об истине вопрос: а жить-то как?

Режиссеру Шукшину нужен актер Санаев, обладающий талантом в отрезке чужой, вымышленной жизни жить *своей* жизнью. Шукшину-писателю важен житейский опыт Санаева, и его родословная, и нажитая мудрость, и знаменитый «абсолютный слух» на правду.

Для поэтики Шукшина последнее обстоятельство особо значительно. Ему необходимы актеры, несущие правду национального духа — плотную правду народного характера, народного быта и традиций. Только на почве этой безыскусной правды искусство и обретает возможность выразить нравственную идею времени. По Шукшину, нравственность — это ведь и есть Правда времени («да была б она погуще, как бы ни была горька» — как тут не вспомнить знаменитую поэтическую строку).

Формула — нравственность есть правда — словно кодирует актерскую легенду Санаева.

Вот Ермолай Воеводин из фильма «Ваш сын и брат». Почему западает в душу этот крепкий немногословный старик, насмешливый, щедрый на едкое словечко, таящий от стороннего глаза свои тяжкие думы?

— Жизнь кончается, сынок, а жалко...— скажет он старшему сыну в минуту душевной расслабленности. Скажет, понимая при этом,

Из театральных работ

«На дне» (МХАТ). Татарин
«Трудовой хлеб» (МХАТ). Чепурин

«Горячее сердце» (МХАТ). Наркис
«Нашествие» (Театр имени Моссовета). Колесников

что сын, с которым пять лет не виделись, не внемлет ему и уже никогда не расслышит его отцовской боли. Что-то сломалось, ушло. «Эх, рóстишь вас, рóстишь...»

Не все так, как мечталось, в жизни Ермолая Воеводина и его семьи — сын Степан срок отбывает за драку, два сына в город подались, только Василий да глухонемая Верка при отце-матери остались.

Распалась семья.

А вот почему, что случилось и кто виноват — не знает старый Ермолай. Но это мучительное незнание не делает его ни беспомощным, ни ущербным. При нем остается его неистребимый дух и врожденное нравственное чувство. Он знает: где взял — там и отдай. Ему не по себе от того, что сын Игнат стал профессиональным борцом и ездит по городам со своей «культурой тела»: «Сильный,— так иди лес вали».

Ни привлекательности особой в Ермолае нет, ни тем более милоты — одна только правда. Ничто так не стимулирует нравственное чувство, как правда.

Матвей Рязанцев из фильма «Странные люди» много младше дяди Ермолая. Его биография прозрачно проступает в нескольких репликах. Матвей — дочери: «Вот вы все: не хочу, не нравится... А если надо?.. Надо — так надо...» Матвей в рассказе о себе: «Как все, так и я... Да разве нам до кинофильмов было, до книжек?»...

Матвей Рязанцев духовно сложился в эпоху коллективизации. Это человек поколения позитивной программы, не ведавший рефлексии, и вдруг на склоне лет, под завязочку, глубоко задумавшийся над своей жизнью — так ли прожил?

Новелла про Матвея — называется она «Думы» — напоминает притчу с обычным для притчи намерением «извлечь урок». И здесь Санаев остается идеальным интерпретатором режиссерского замысла. Напор правды, бесстрашие перед правдой, перед самим собой постепенно наращивают ощущение пронзительной душевной маяты, властно требующей исповеди. И нам открывается судьба человеческая — от деревенского детства, застывшего в памяти безумным материнским воплем по умершему брату Васятке, до ясного и безбоязненного предощущения уже завершающейся жизни, когда одолевают бессоницы и думы, думы...

— Забудут, вот что обидно.

— Всех забудут.

— А ведь вот Степана Разина-то — не забыли...

Поэтика Шукшина, замешанная на реалиях самой что ни на есть обыденности, на конкретности быта, на сугубой прозе, но каким-то непостижимым образом взмывающая к прозрениям высокой поэзии, которой только и доступно «остановить мгновение» жизни человеческого духа,— эта поэтика органична и для Всеволода Санаева. В ней полно воплотился его художнический дар, как бы дойдя до вершины своего собственного самовыражения.

●

В контексте формулы «нравственность есть правда» ясно видится в творчестве Санаева место таких ролей, как Сиплый и Гомозов, с одной стороны, Ермолай и Матвей — с другой. Становится понятно, как сопрягаются в его художнической личности персонажи-антиподы.

Обычно актеры дорожат своим «мифом» — им известно, как резко порой падают акции актера, изменившего своему «мифологизированному» зрителями образу. Санаев не боится самых резких контрастов. Напротив, он ищет их. Сегодня он покажет нам растление души в благообразном осанистом облике бобыля Гомозова, не дрогнув, пославшего на смерть бессловесную страстотерпицу Арину — и господам на потеху, и себе не в убыток («Скуки ради», режиссер А. Войтецкий).

Завтра мы увидим сыгранную в той же обыденной интонации необычайную с и л у духа в полковнике Лукине («Освобождение» режиссера Ю. Озерова). И нас потрясет то спокойное, без всякого намека на жертвенность или пафос, то будничное достоинство, с которым этот пожилой человек, кадровый офицер, коммунист, поведет себя буквально за четыре шага до смерти, уже зная наперед, что он

и его солдаты обречены: судьба положила им принять на себя всю силу вражеского удара и не ждать ни помощи, ни спасения.

Едва ли не параллельно Санаев выступит в фильме режиссера А. Бобровского «Похищение «Святого Луки», а позднее в его же картине «Черный принц» и докажет, между прочим, что для него нет жанровых ограничений. Роль «детектива», полковника уголовного розыска Зорина не только пришлась ему впору, но и на всю историю, рассказанную в фильме, отбросила проекцию почти документальной достоверности.

Все, что сыграно Санаевым, и все, что предстоит ему сыграть, объединено знаменателем правды. Той безусловной, несомненной, абсолютной правды, которую, как говорится, за версту видно, которая не нуждается в доказательствах. Не просим же мы у земли доказательств, что она — земля.

Как постигает, как угадывает Санаев эту правду разных людей, разных жизней, в чем его опора — в жизненном ли опыте, в интуиции ли, в ремесле ли, или в том, в другом и в третьем,— «тайна сия велика есть». Одно слово — талант.

И все-таки, думая о внутренней опоре образов, созданных В. Санаевым, об их корнях, выводишь еще один знаменатель, общий для всех его героев.

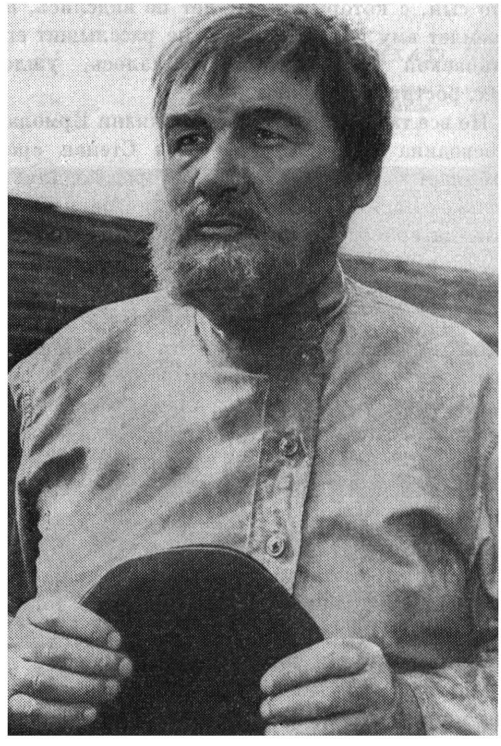
Это национальный характер.

Но характер, не отмеченный типологическими признаками былинно-сказочной традиции: это вам и душа-человек, мастер на все руки, и «свой парень» — гармонист и заводила, и сила в нем — богатырская.

Здесь другая материя.

Санаевский герой все больше молчит, думает. Улыбается изредка, а поет и пляшет разве только в случаях из ряда вон выходящих. Нет в нем легкости да разудалости. Может быть, и была смолоду, да вся вышла. Нелегкий характер у этого человека, вот в чем дело. Нелегкий и сложный.

А мы тянемся к нему. Он нам интересен. Если употребить самое нужное слово, герой Санаева мудр. Хотя и не книжно. Это мыслящий человек, живущий сосредоточенной душевной жизнью, тщательно оберегаемой от всего показного, дрянного, суетно-эффектного. Герои Санаева — люди скрытные.



«Скуки ради». Гомозов

Но, несмотря на скрытность, а может быть, и благодаря ей, проступают в них родовые черты, уходящие скорей в литературную, чем в кинематографическую традицию. Если актера Санаева можно считать наследником В. Ванина, то праотцы санаевских героев (коль скоро мы говорим о национальном характере), прежде всего праотцы его мужиков, вышли из Некрасова и раннего Тургенева, как вышла из гоголевской «Шинели» вся «натуральная школа». Здесь — та же степень сближения, общности — родовой, а не видовой. И не эти

ли «глубокие корни», связывающие санаевских персонажей с одной из самых мощных традиций русской литературы, дают нам разгадку феномена стойкой привлекательности героя, воплощенного артистом? Коренные свойства русского национального характера — характера, который все поймет и «вынесет все»,— преломились в героях В. Санаева на новом витке истории: в советское время, на советской почве.

●

Последняя работа Всеволода Санаева — директор завода Плужин в фильме «Здесь наш дом» (режиссер В. Соколов). В окончательном режиссерском варианте роль оказалась урезанной фактически до эпизода. И все-таки осталась одной из самых удачных актерских работ в фильме.

Санаев никогда не играл подобных персонажей, да и в характере его нет ничего от типологии директоров так называемого «волюнтаристского» склада. Но как точен артист в этой новой для себя роли! Интонация, взгляд (сквозь собеседника), манера общения (не видя собеседника), даже то, как привычно, как отработанно захлопывает он за собой лакированную дверцу черного лимузина, как устремляет непроницаемый взгляд в ветровое стекло, словно ему одному открыто такое, что недоступно простым смертным,— все эти щедро рассыпанные микродетали обнаруживают в Плужине определенный тип руководителя, теперь все отчетливее воспринимаемого как архаический.

Но санаевский герой — не клише, не отработанный литературой и кинематографом образ, ставший условным обозначением определенной идеи.

Санаев наделяет Плужина особой характерностью. В облике этого крупного, седого, даже монументального человека с замкнутым, жестким лицом, заметно тронутым склерозом, чувствуется годами накопленное раздражение, проступающее сквозь хорошо натренированную сдержанность. Это раздражение человека, привыкшего быть всегда правым и теряющего эту уверенность по причинам, ему самому до конца непонятным. Оно-то и создает вокруг Плужина магнитное поле повышенной нервности, даже нервозности, но, как ни странно, властно к нему притягивает.

«Отрицательное обаяние»? Ни в коем случае! Система координат, в которую включено это специфически актерское понятие, чужеродна Санаеву. Так же, как невозможно по-

«Освобождение». Лукин. (Справа — Н. Олялин в роли Цветаева и Б. Зайденберг в роли Орлова)

«Здесь наш дом». Плужин. (Слева Л. Неведомский в роли инженера)

нять его героев, расставляя им плюсы и минусы, передвигая их по оси «положительный — отрицательный». Санаев и не «клеймит» Плужина и не оправдывает. За его хорошо усвоенными «руководящими» манерами артист показывает человека раз и навсегда понятого долга, человека, который долгие годы без страха и упрека шел сквозь огни и воды и на самых крутых поворотах бросал свое уверенное «надо — значит надо». Но сегодня этот конник, этот лихой рубака выбит из седла... Почему? Рамки эпизода, в которые вогнана в фильме роль Плужина, не дают простора для анализа. Хотя артист и перешагнул за эти рамки...

Роль Плужина неожиданным образом завершает целый этап в творчестве В. Санаева, обнаруживая на этом пространстве актерской судьбы нечто похожее на кольцевую композицию.

Этап этот начался Сазоновым, завершился Плужиным. Герои—ровесники, и в то же время такие разные. Хотя и тот и другой — реальные персонажи своего времени. Время актер играет всегда очень точно, и потому в каждом из этих двоих открывает их историческую судьбу — корни, исток, первооснову. Потому-то нам так ясен духовный запас Сазоновых и Плужиных — точки их соприкосновения и противостояния.

●

У Санаева всегда есть предложения сниматься, но он обычно не спешит дать согласие: актер он разборчивый, скорее склонный себя недооценить, чем переоценить. У него абсолютное чутье на «свои» роли. Он считает, что актер не должен мелькать на экране и сниматься лишь для того, чтобы сниматься: ведь в этом случае угроза инфляции вполне реальна. Но и надолго сойти с экрана тоже нельзя: тебя могут забыть.

Недавно был пленум кинематографистов, посвященный актерскому творчеству. Один оратор ссылался на голливудскую кинозвезду, нашедшую некий оптимум для актера кино, подтвержденный практикой: четыре роли в год — не больше и не меньше. Санаев — он сидел в президиуме — нашел меня в зале глазами и кивнул в сторону трибуны: дескать, дело человек говорит.

Позже мы встретились в кулуарах, и Всеволод Васильевич уточнил свою позицию:

— Четыре роли — это, конечно, утопия. Вот две — это реальнее. Хорошо бы две. Зато настоящие...

Н. Лордкипанидзе

Шукшин снимает «Калину красную»

Картина «Калина красная» вызвала широкий зрительский интерес. Давно уже прошла премьера, а название фильма не сходит с афиш кинотеатров.

Зрители не просто «просмотрели» ленту— «Калина красная» их по-настоящему взволновала, потому и идут в редакции газет и журналов письма с просьбой подробнее рассказать о картине, что-то разъяснить в ней, написать, как она создавалась.

Об опыте работы над фильмом—статья Н. Лордкипанидзе.

●

Фильм снимался вразбивку. Вначале — натура, потом — павильоны. Павильоны тоже шли, как получалось — готовность декораций и прочие технические причины играли тут не последнюю роль. Мы хотели выстроить эпизоды по порядку — казалось, так будет точнее, однако, начав, поняли, что это невозможно. По мере того, как снималась картина, в герое ее что-то менялось. Нет, никаких кардинальных перемен в характере не было, нельзя даже сказать, что он углублялся, укрупнялся, но просто каждый день, проведенный Шукшиным в образе Егора Прокудина, накладывал отпечаток на его дальнейшее существование.

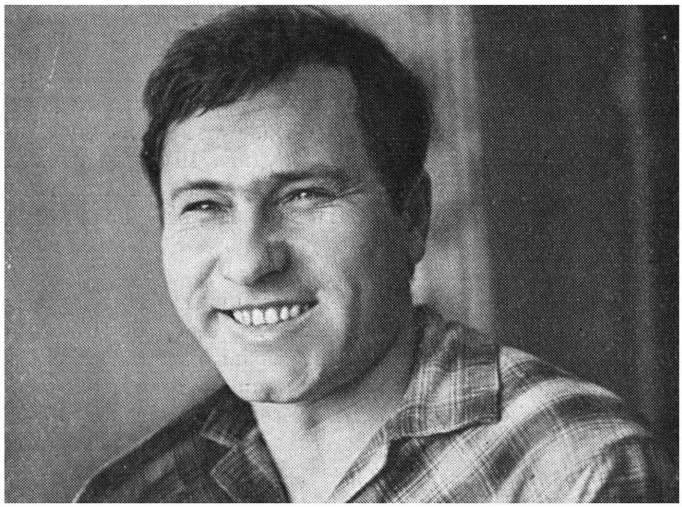
Нажитое в одном эпизоде отбрасывало свою тень на следующий и требовало от актера чуть иного, нежели требовал от него же сценарий. Жизнь Егора Прокудина Шукшин сочинил; когда он начал в обстоятельствах этой жизни существовать, выяснилось, что прожитое не безразлично тому, что будет дальше, влияет на него.

Мысль эта поначалу пришла как догадка и существовала сама по себе, не связанная с тем, что занимало больше всего. А занимало одно: как это Шукшин — такой, каков он есть, становится Егором Прокудиным — таким, каков тот есть? Разумеется, можно было сказать «перевоплощение» и словом снять вопрос, но делать так почему-то не хотелось. Хотелось понять, что актеру в этом перевоплощении помогает. В один из дней, когда в перерывах между съемками смотрели материал, пришел ответ. Пришел сам собою, связав воедино вопрос и догадку. Было это в тот самый день, когда мы впервые увидели встречу Егора с матерью. Но сперва — о нашем первом дне на съемочной площадке.

День первый — в доме Байкаловых

Те, кто смотрел фильм, знают, что, получив волю, Егор Прокудин решил поехать к Любе Байкаловой. И тянуло его в эти места (позже станет известно, что они и для него не чужие), и обстоятельства сложились так, что деться, фактически, было некуда. К тому же в Егоре таилась приятная мысль, что Люба живет одна, что можно будет ему расслабиться, отдохнуть душой. Он приехал, а дом полон Любиной родни, и к этой новой для себя ситуации Егор должен приноровиться с ходу.

Нечто подобное — и у нас. Во-первых, потому, что репетиция началась и мы попадаем в самый разгар ее, а во-вторых,— и это второе будет всегда,— Шукшин актерских задач сам себе вслух не ставит и замечаний, естественно, не делает. Понять, чего он добивается, чем в своей работе бывает недоволен, понять это из прямых объяснений возможности не бы-



Василий Шукшин

ло. Правда, потом, когда фильм будет снят, Шукшин попытается восстановить прежнее свое состояние, определить, уже для нас, сверхзадачу эпизода, но это будет потом, а пока ориентиром служит догадка и то, что он говорит другим исполнителям.

Сейчас на площадке их трое: старик Байкалов — артист И. Рыжов, его жена — актриса М. Скворцова и Шукшин. Шукшин ходит, старуха как-то испуганно притулилась на диванчике, старик сидит у печки и, как мы потом увидим, безобидная печка эта послужит Егору поводом для обличительной тирады. Шукшин в красной, навыпуск, трикотажной рубахе —чем дальше идет съемка, тем свободнее висит она на его плечах, черные брюки заправлены в тяжелые кирзовые сапоги, на голове черная же, кожаная фуражка. У него монолог, а до того он и старик обмениваются репликами, и мы позволим себе привести и то и другое почти полностью. Для Шукшина не безразлично, как говорят люди, человек для него — и в манере разговора тоже, а Егор, в силу жизненных обстоятельств, может быть, в манере особенно. Это бесспорно, очевидно.

Е г о р. Так что же вы, пожилые люди, сами меня с ходу в разбойники записали? Вам говорят — бухгалтер, а вы, можно сказать, хихикаете. Ну, из тюрьмы... Что же, в тюрьме одни только убийцы сидят?

С т а р и к. Это ты Любке вон говори про бухгалтера — она поверит. А я, как ты зашел, сразу определил: этот— или за драку, или машину лесу украл. Так?

Е г о р. Тебе прямо оперуполномоченным работать, отец. Цены бы не было. Колчаку не служил в молодые годы? В контрразведке белогвардейской?

С т а р и к. Ты чего это? Чего мелешь-то?

Е г о р. А чего так сразу смутился? Я просто спрашиваю.

Хорошо, другой вопрос: колоски в трудные годы не воровал с колхозных полей?

С т а р и к. Ты чего тут Микитку-то из себя строишь?

Е г о р. Вот как мы славно пристроились жить! Страна производит электричество, паровозы, миллионы тонн чугуна... А люди напрягают все силы. Люди буквально падают от напряжения. Люди покрываются морщинами на Крайнем Севере и вынуждены вставлять себе золотые зубы... А в это самое время находятся другие люди, которые из всех достижений человечества облюбовали себе печку!

Вот как! Славно, славно... Будем лучше чувал подпирать ногами, чем дружно напрягаться вместе со всеми...

Такова прокурорская речь Егора, таков его разговор, который буквально ошеломляет стариков. Однако есть в этой речи нечто такое, что само собой, будто ненароком, но смягчает напряжение, возникшее в доме. Сцена, которая начиналась с недоверия, страха, тревожного ожидания, что затея дочери может обернуться позором: «Ну, Любка, Любка... Может, жизни свои покладем... через дочь родную!», сцена эта оканчивается если и не вполне дружелюбно, то тем, что люди начинают с интересом приглядываться друг к другу.

Какова сверхзадача эпизода?

Ш у к ш и н. Нужно сообщить зрителю, что хоть герой и фанфаронит, он больно чувствует свою отчужденность. Ему хочется сказать — я такой же, как все, но прямо он этого сказать не может. Ему мешает его обездоленность, его беспокойство. Вот он и разыгрывает спектакль.

Со смехом многое понимается, многое доходит. Если сдвинуть разговор от резонерски-ровного в сторону гротеска, игры, есть шанс докричаться, обратить на себя внимание. Этим живет всякий человек, но у всякого свой характер. Егор активен, он знает, что лучший вид защиты — нападение, и нападает.

Если представить эпизод в виде схемы, получится так: поначалу старик встречает Егора как чужого и говорит с ним прописями, банальностями («отработанными» — по Шукшину, словами). Егор это понимает и решает поставить старика на место. «Ах, ты так? Ну я тогда тебе покажу, что можно сделать живыми словами. В демагогии я посильней тебя, враз обратаю».

По-егорову и получается; но старик не в обиде. Наоборот — он игру разгадал и принял. А вместе с ней принял и Егора.

Однако — это итог, и пришел он к нам не сразу, а сразу пришло удовольствие от диалога как такового. Уж очень он красочен, необычен и требует от актеров понимания этой необычности, верной реакции на нее. То есть требует от них игры — желания и способности понять редкостность, занятность человеческой натуры. Без этого особого контакта «странных людей» немыслима ни проза Шукшина, ни его драматургия. В эпизоде, который сейчас снимается, нечто подобное должно возникнуть непременно — без этого все дальнейшее потеряет истинный смысл.

Повторяя и повторяя сцену, Шукшин контакта добивается, хотя поначалу И. Рыжов говорит свои ответы и в том числе ответ на монолог Егора: «Я стахановец вечный! У меня восемнадцать похвальных грамот!» — просто рассердившись, а никак не оценив прелести неожиданной и неожиданно пришедшей к нему реплики.

Внесем ясность. В тексте роли реплика была обозначена полностью, но текст, как это часто бывает, актер знал приблизительно и оттого «вечный» явился для него своего рода сюрпризом: «Я стахановец», а режиссер тут же подкинул ему «вечный» и просил «этого трепача осадить».

Но как осадить? «Демагогией, как он, вы не сможете, значит — искренней обидой, праведным гневом. От этого и интонация должна меняться. От этого и еще от того, что умный старик разгадал Егора и думает про себя «мордует, сволочь», причем думает не без восхищения».

Главное определилось и, казалось, что и дальше все могло идти в продолжение и развитие найденного, тем более текст — несколько оставшихся реплик — к тому естественно вел, однако никто иной, как Шукшин, «путал карты».

Что-то было в Егоре такое, что проходило как бы постоянным аккомпанементом его балагурству и наводило на мысли не только о тоске — она преходяща, но о чем-то более глубоком и прочном, что томило душу этого странного человека. Стариков незваный гость, конечно, выбил из колеи, но себя он выбил из нее и того больше.

По тому, как мотало его по байкаловской горнице туда-сюда, как кидал он быстрые взгляды на деревенски пестрое, но обжитое, домашнее убранство Байкаловых, как закуривал и забывал курить зажженную сигарету — по всему этому угадывалась внутренняя

борьба и беспокойство. И ожесточенность угадывалась — в прищуре глаз, в плотно сжатом рте, в том, что в голосе и облике его, когда он дерзко отвечал старику, сбивая того с докучного любопытства на разговор человеческий, не было удали и вызова, а была застарелая привычка к обороне. И только когда появилась Люба — она «похоже, нарочно ушла, чтобы они тут до чего-нибудь хоть договорились»,— только тогда становилось Егору чуть легче и покойней. На женщину он, правда, почти не глядел, но улыбался виновато и так же виновато говорил старику: «Подними, батя, руку и опусти. Просто я веселый человек».

Примирение? Этим все-таки завершается эпизод? Но почему тогда Егор скован и хмур и почему режиссер останавливает актрису Лидию Федосееву, когда она пытается «итогово» сказать: «Все идет у вас хорошо? Мирно?»— предупреждением: «Эпизод нельзя кончать точкой. Еще не ясно, что будет».

Это очень важные слова — о неясности, об отсутствии твердого решения. Важные потому, что дают перспективу и роли и картине в целом.

В фильме есть эпизод, для фабулы не имеющий никакого значения и даже останавливающий ход действия, но для основного в картине более чем нужный. Среди гостей, которые в тот же вечер придут к Байкаловым, чтобы посмотреть на Егора, появится человек средних лет в выходном черном костюме и белой рубахе.

Мы увидим его тогда, когда он, уже захмелев, вдруг запоет. Запоет не оттого, что его попросили — жена неодобрительно на него посмотрит и даже, кажется, отвернется, другие тоже не будут внимательны, но потому, видно, что как находит на него особая минута, так без некрасовских строк ему не обойтись. Он споет их все — от «ну, пошел же, ради бога» и архангельского мужика, который стал «разумен и велик», до «тем уж поприще широко: знай работай да не трусь... Вот за что тебя глубоко я люблю, родная Русь»,— и Егор будет слушать его чутко и Люба тоже, и режиссер Шукшин к ним присоединится.

Чем для него, для режиссера, так важен этот маленький эпизод? «Поющего человека» (имени у него в картине нет) Шукшин никак не приукрашивает, знака равенства между ним и тем, кто «разумен и велик», он тем более не ставит. Ему не боязно и показать и подчеркнуть, каков он есть, этот поющий, и не боязно потому, что Шукшин верит: все они — родная кровь. Именно это из эпизода и читается — что не чужие, оттого и появляется песня в этом доме, в этот час, среди этих людей. И другое еще читается: не просто так живут люди, не только едят, пьют, умирают, но есть в них душа, которая требует большего. Сама иногда не знает — чего, но только мучается, если нет у нее лада с миром и жизнью.

Вот здесь предыдущий эпизод и кончается и объясняется. Егору нужен был этот лад и покуда он его в себе не нашел, счастья для него не было...

●

А после перерыва ту же комнату снимали с другой точки и открылась она нам по-иному. Главным в ней стала не печка и не то узкое пространство, которое мерил Егор беспокойными шагами, но диванчик и массивная, неподвижная фигура мужчины на этом диванчике. Это Коля — Любин муж, бывший, но все не свыкшийся с мыслью, что он — бывший и оттого, редко ли — часто ли, но наведывающийся в дом Байкаловых. Правда, трезвым он туда не заявлялся — оттого и разошлись, что пил, но сейчас о водке речь не идет и приехал он специально: узнал о Егоре. И Егор загодя узнал, что Коля тут и что он не один. У глухого заборчика ждали Колю дружки, чтобы в случае чего броситься ему на подмогу.

Определяя задачу, Шукшин скажет актеру: все же его было — дом, баба. Это надо держать в уме. И еще скажет: Коля тут главенствует, приноравливаться надо к нему. Итак, про Колю все ясно — исходное состояние его ясно, а с чем появляется на площадке Егор? Любе он запретил с собой идти, Петр — Любин брат, решил, что мужчины должны поговорить с глазу на глаз, но мы-то про тех, у глу-

хого заборчика, помним, и Егор вряд ли о них забыл. Каково же ему?

Ш у к ш и н. Первый эпизод определить словами трудно, а тут я сознавал, что происходит. Надо было в сюжете отвести место, где рассказать о герое. Биографию его дать — ведь он вор, человек с определенным прошлым и навыками. Когда он встретил Колю, из мужика вылез преступник, уголовник, человек, который умеет нагнать страх.

С обоюдного «нагнетания» страха они и начали, но страх почему-то не ощущался, а ощущалось даже нечто ему противоположное. Ощущалось, несмотря на то, что опасность была вполне реальна и что режиссер, помимо всего прочего, выразил эту опасность еще и наглядно. В партнеры герою он выбрал человека высокого, мощного — кажется, шевельни тот увесистой дланью и Егору только и остается, что стушеваться. Но Коля хоть и здоров, а по натуре увалень, и актер, видно, такого же склада, потому что предложения Шукшина в основном сводятся к тому, чтобы он пугнул Егора хорошенько. Коля ждал грозного соперника, и втайне побаивался его — как-никак уголовник, а тут хлюпик какой-то. Поэтому к концу эпизода Шукшин просил исполнителя «заговорить жестко».

После этого вроде бы в эпизоде все идет к выполнению поставленной задачи, то есть Коля добросовестно стращает, только вот одна деталь: Егор какой-то задумчивый. То ли все происходящее его касается, то ли нет, то ли он хочет, чтобы Коля понял, с кем имеет дело и испугался, то ли этого Колю ему жаль, глупости его жаль, и у него одна цель: выпроводить его подобру-поздорову.

Последнее, пожалуй, верно, потому что эпизод, по сравнению с повестью, изменился именно в эту сторону. В повести вот что было: войдя в избу «Егор решил не тянуть: сразу ляпнул Колю за шкирку и поволок из избы...

Выволок с трудом на крыльцо и подтолкнул вниз.

Коля упал. Он не знал, что они так сразу и начнут».

То есть Егор был активен и брал инициативу в свои руки — раньше. Теперь же Коля куражится, говорит грубые слова, а Егор молчит и даже смотрит не зло. Только одно «противоречит» тихому его состоянию — поза. Он автоматически приготовился к удару: опустил плечи, согнулся, даже вогнулся весь. Сработала привычка, и в этой выработанной привычке — вся биография.

Нет ли тут противоречия — в том, что мы сказали? С одной стороны, твердо намеченное

В. Шукшин на съемках фильма «Калина красная»

режиссером заданпе «пугнуть», с другой — обескураживающая, обезоруживающая пассивность Егора. Что за всем этим стоит, как тут свести концы с концами? Подождем их сводить. Посмотрим — уже на экране — как кончится эпизод.

А кончится он неожиданно быстро и пройдет как-то вяло. Внешне, пожалуй, и не очень вяло — Николай осмелел и довольно бесцеремонно подталкивает Егора — туда, где поджидают дружки, и Егор довольно покорно идет и только не нравится ему, что провожатый не впереди, не рядом, а сзади. Он даже выскажется по этому поводу — мол, что это ты меня как на расстрел ведешь, но скажет свою реплику безразлично, больше по привычке, нежели из серьезного желания разрядить атмосферу. А когда начнется драка, ее снимут на общих и средних планах, чтобы не привлекать к ней особого внимания. И даже когда Коля выломает из забора здоровенную жердину и пойдет с нею на Егора, режиссер и тут не проявит особого беспокойства. Ну палка и палка, чем только не стращают в драке, дело житейское. И только одно запомним мы в этой сцене несомненно и не случайно. В этой и в предыдущей тоже — то, что Егору не было страшно. А точнее — что было ему печально.

Откуда эта печаль, зачем она? Ведь если проследить по сюжету, как раз наоборот должно быть. С Любой все наладилось, с работой тоже, к прежнему и вовсе не тянет. Радоваться надо, а не тосковать, и встречу с Колей сыграть так, чтобы ясно было — за новое свое существование Егор будет биться до последнего, цепляться до последнего. Но нет. Даже когда надвинулась прямая опасность, все равно не о ней он думает, а о другом. И снова вопрос — о чем? И снова не будем торопиться с ответом, а обратимся к фильму, к тому эпизоду, что шел до знакомства с Колей.

Чистая, опрятная горница. Солнечный день и оттого она кажется еще опрятней — свет веселыми бликами ложится на пестрые половики, пронизывает легкие ситцевые занавески, зажигает медь на иконах. И хозяйку горницы он тоже охватывает мягко: ее белый платок, ее темные глубокие морщины, ее руки, положенные перед собой на стол. Хочется сказать — спокойные руки, а нельзя. Натруженные — можно, а спокойные — нельзя, потому что как раз они и выдают то, что на душе у Куделихи, матери Егора.

Так вот — руки ее выдают, а голос не выдает, и слова не выдают. Слова даже могут показаться кой-кому излишне прозаическими: надо бы говорить о пропавшем сыне, а она говорит о пенсии и к тому же говорит спокойно. Не монотонно, не безжизненно, а именно спокойно и даже с чуть ехидными интонациями в адрес тех, кто уверял ее, что прожить на 15 рублей в месяц можно куда как хорошо. А напротив нее сидит Люба и слушает ее вначале с вниманием, а потом с волнением и слезами. Пропавший же без вести сын то стоит, замерев, то принимается ходить по соседней комнатенке. Он загодя надел темные очки, чтобы мать его не узнала, но предосторожность эта вышла излишней. Показаться ей он так и не посмел и до конца жизни так ее больше и не увидел.

Жалеет ли Шукшин Егора, зная его конец? Жалеет ли его хоть вполовину так, как Люба и мы? Она расплачется, увидев, как он будет биться головой о землю, как будет клясть себя и давать страшные зароки, сулить матери покой и деньги: «Господи!.. Да почему вы такие есть-то? Чего вы такие дорогие-то?.. Что мне с вами делать-то?» — так она скажет и вместе с ней мы поверим, что Егору больно, стыдно, плохо.

Мы поверим, и актер Василий Шукшин выразит все эти чувства с редкой искренностью и силой. Но то актер, а режиссер и писатель Шукшин посмотрят на случившееся еще и другими глазами. Не только сострадая герою, но и осуждая его.

«Осуждая» — слово это дидактично по природе и для характеристики сцены подходит, пожалуй, меньше всего. Шукшин не ментор, а оно отдает поучением. Но мы и не берем его в чистом виде, притом, что вовсе обойтись без него не можем, как не обходится без нравственных выводов и сам автор. Выводы эти после поймутся, когда жизнь человеческая пройдет

перед нами, но поймутся обязательно и сказаны будут веско. Вот как теперь, когда Шукшин отредактирует текст эпизода, сообразуясь именно с нравственной его стороной.

Из киноповести мы узнавали, что Егор уходил из деревни в город, уходил не один, с братишкой. «Не знаю. В голод разошлись по миру... Теперь не знаю. Два сына ишо, два братца. Про этих не знаю»,— так что вроде и вины его не было, что исчез он из дому и затерялся. Теперь старая женщина про голод не вспоминает и про другого сына тоже — один сын у нее пропал, и его она ждет вот уже двадцать лет.

Шукшин снял горестную эту деталь, потому, что она показалась ему лишней. Никаких смягчающих вину обстоятельств: ушел, забыл, бросил — это важно, а почему ушел, до этого теперь и дела нет. Главное, что остался жив, тысячу раз мог приехать — и не приехал. Не приехал. Так пусть Люба жалеет и мы жалеем, Шукшин же про себя знает еще одно: раскаянье, как бы оно ни было искренне, все искупить не может.

Материнских слез искупить не может, скажем так, чтобы быть конкретней, чтобы быть совсем конкретными, как автор фильма. Когда снимали эпизод с Куделихой, решили актрису на эту роль не искать, снять кого-нибудь из местных. Подбирали типаж, а нашли судьбу: у той, что теперь на экране, сын тоже много лет как ушел и не вернулся. Рассудил, видно, что без деревни ему сподручней и без матери тоже сподручней — вот и гуляет. И мора в их краях не было, и войны не было — а его нет.

Не знаем, как строил бы Шукшин эпизод, если бы не встретил ту, кого встретил, кому отдал роль Куделихи. Может, все осталось бы, как в повести: сидел бы Егор в комнате и, «вполне окаменев», смотрел на мать, а мать его не узнавала, а потом стоял бы у косяка и не плакал — слез не было,— а только твердил бы: «Ну, будет уж! Будет!» А под конец, уже в машине, с «веселым остервенением» сказал бы Любе: «Все будет в порядке! Голову свою положу, но вы у меня будете жить хорошо».

Он и теперь это говорит — про хорошее житье, но говорит в лихорадке, не вдумываясь в смысл слов, не обещая, но заклиная, потому что так тяжело у него на душе, что только клятва может разрешить эту непомерную тяжесть. И когда он твердит свое заклинание, бросившись на землю твердит и лицо обратив долу, над ним взмывается небо: синее-синее, чистое-чистое, высокое-высокое. Безгрешное.

Усиливая мотив вины героя, Шукшин усиливает и его покаяние. Он не случайно меняет образный ряд фильма: возникает земля, Егором брошенная, и небо над ним, как символ духовной родины человека.

А когда они приезжают домой, во дворе их встречает Петр и сообщает про Колю.

Так что же хотел выразить Шукшин в этом эпизоде? Биографию героя — и только? «Идет незримое накопление усталости и порождает мысль: ну, все равно! Человек нелегкой судьбы приближается к своему финалу»,— это тоже Шукшин, только из другой беседы.

Еще одна запись, из тех, что велись прямо на репетиции: «Резок. Первый раз за то время, что хожу на съемки».

Тогда нам было невдомек, чем эта резкость вызвана, хотя мы и знали, что репетируется тот момент, когда Люба и Егор едут в Сосновку, к Куделихе. Нам казалось, волнение у Егора могло быть, нетерпение, страх, но резкость?

Причем, какая-то странная резкость, не по отношению к кому бы то ни было, а по отношению к себе. С Федосеевой (в кузове грузовика их сейчас двое), как, впрочем, и со всеми остальными актерами, Шукшин не специально, а естественно вежлив, и сейчас все его просьбы к ней тоже звучат вежливо, но все-таки с ощутимым подтекстом: оставьте меня в покое.

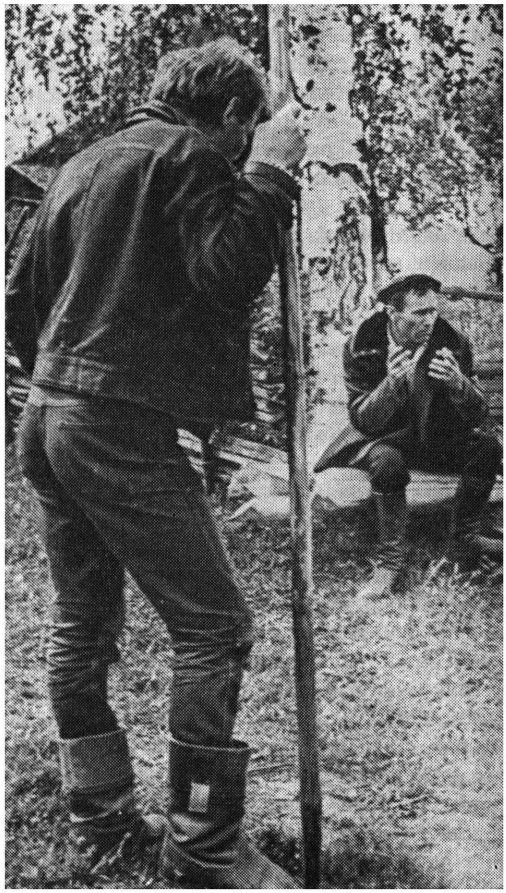
Теперь-то ясно, кого оставить в покое: Егора Прокудина, не Шукшина, и почему оставить — тоже ясно. Уже было у него свидание с матерью, были и слезы и сознание страшной своей вины, уже была мысль о том, что как бы дальше ни сложилась

жизнь — прошлого не перечеркнуть и в новой себя вполне легко и вольготно никогда не почувствовать. «Накапливалась усталость... Человек нелегкой судьбы приближался к своему финалу».

●

Еще одна комната в доме Байкаловых, совсем крохотная: небольшой четырехугольный стол, кухонный столик и что-то вроде комодика умещаются в ней с трудом. Вечернее время,

В. Шукшин на съемках фильма «Калина красная»



ужин. Мы бы еще так сказали — начало конца, потому что именно в этой сцене придет в дом уголовник Шура, обиняком предложит Егору вернуться, и также обиняком пригрозит, что ежели не вернется — убьют его. Но этот разговор — о возвращении — будет уже на улице, а в горнице оба прикинутся, что когда-то вместе служили и что приехал Шура с тем, чтобы передать Егору кое-что от армейских друзей.

Шура — его играет Олег Корчиков — ведет свою партию многозначительно, так что режиссер вынужден ему сказать, что «Шура умнее явных намеков», зато другие — старик и старуха — И. Рыжов и М. Скворцова ничего неестественного в поведении гостя и зятя не видят. (Егор теперь по всем статьям для них зять и почувствуем мы это по беспокойству, которое, чуть спустя, легко вселит в них Люба.) А сейчас их не смущает, что Егор не сразу вспомнил, как зовут дружка — это от неожиданности, ни от чего другого, так они поняли. И только Люба догадалась, что тут к чему, и когда Егор и Шура вышли в сенцы — якобы за подарком, метнулась вслед за ними и, обмирая душой, выслушала все, что они друг дружке сказали. И не только сказали. Уже было снято, как Шура протянул Егору деньги: «Горе... (так прозвали Егора — Горе). Ты не злись только, я сделаю, как мне велено: если, мол, у него денег нет, дай ему. На». Как Егор взял их и с силой, так что вся пачка разлетелась, ударил Шуру по лицу. «Люба грохнула чем-то в сенях. Шагнула на крыльцо» — и это тоже было снято.

Ш у к ш й н. Несуразность поступка (речь идет о пощечине.— *Н. Л.*) мне очевидна, но из этих несуразностей и складывается судьба. Иначе — зачем он двадцать лет воровал, он же не паразит по крови. Тут опять — взял и не поостерегся.

Это объясняет судьбу и характер. И еще: пощечина — больше, чем отказ, он порвал со своими без горечи.

Так объясняет Шукшин эпизод, не разделяя его на две части: в избе и на воздухе, а в конце объяснения скажет вроде бы о другом,

а на самом деле к тому, что происходит, имеющем непосредственное касательство. «Когда играл приезд, то было неприятно, тяжело. Думал все это сгладить фарсом, но на него не было ни сил, ни желания. Покоя Егор не обрел — счастья оголтелого, нет».

Они у Шукшина всегда — эти постоянные возвраты к мысли, что как бы благополучно ни складывались жизненные обстоятельства, изменить судьбу Егора они не в силах. Судьба в нем самом, а коль скоро так, ничего хорошего она ему не сулит.

Однако мы отвлеклись от эпизода — правда, сняли его быстро и по-настоящему он развернулся только между Шурой и Егором, но и здесь, глядя на Шукшина, можно было предугадать, как все пойдет дальше. Поначалу же режиссеру нужно было, чтобы отчетливо обозначились две темы. Та, первая, которая связана с Любой и со стариками и в которой доверие, честная работа и покой, и вторая, возникающая с приездом Шуры и рождающая в Егоре яростное сопротивление.

Это впрямь так — насчет ярости, потому что, как только прошли первые минуты с их растерянностью и замешательством, на Егора — от раза к разу, от повторения к повторению — все больше накатывалась и оглушала его злая сила. Она заставляла Егора недобро щуриться, словно он выглядывал нечто, ему одному знакомое и заметное, улыбаться, сводя губы в нитку, а в ответ на заговорщическое подмигивание Шуры — мол, выйдем, есть о чем дружески поговорить, так резко оборвать и без того натянутый смех, что создавалось впечатление: не смеялся он, а скалился. От такого смеха и таких глаз прямой путь к удару и к рассыпавшимся деньгам, которые он заставит Шуру подобрать. Прямой путь от них и к финалу — к той березовой рощице, куда он пойдет один на один с Губошлепом и откуда выйдет уже шатаясь и пятная землю своей кровью. Но то финал, до него еще далеко, и сейчас снимается иной эпизод.

Сейчас все сидят в закуточке и ужин на столе самый простой: никаких ломтей розового сала, медовых сот да горячих шанежек. Хлеб, капуста, картошка, огурцы, квас. Для Шукшина не изобилие важно, а то, что прочно живут люди и такая жизнь им по душе. Недаром старик, когда гость заторопится, сославшись на такси, которое, оказывается, его ждет, с изумлением скажет: «Семь двадцать — только туда-сюда съездить. А я, бывало, за семь двадцать-то месяц работал». Так что не в богатом столе тут дело, богатый стол у Егора бывал, да не привязал его к себе, а в той, например, фразе, которую предложит Лидия Федосеева, когда героиня ее войдет в дом. «Ох, и устала я сегодня»,— захочется ей сказать, и режиссер ее поддержит: «Это вечерняя фраза. Только на самом деле она не очень-то устала, это еще и для Егора фраза». И еще она предложит Егору квасу, с душой предложит, как ласку, а он необидно откажется и закурит. Дом, быт — Шукшин всему этому цену знает, этим дорожит, не боится, что житейское уведет в сторону от духовного.

Но дорожит и не боится тогда, когда быт это духовное в себя пропускает, когда между одним и другим — соразмерность. В доме Байкаловых это счастливое равновесие есть и пуще всего оно есть в Любе — поэтому для Егора она такая милая, такая нужная.

Читая «Калину красную» в книжке, мы видим сцену ужина как сцену покоя, передышки. Заслуженного покоя, думалось нам, заслуженной передышки. Теперь, когда фильм был почти снят — пережит, прочувствован, продуман,— многое виделось Шукшину острее и драматичнее. Раньше, если кто и нарушал покой вечера, то это был Шурик. Теперь не то; теперь Шурик лишь делает ясным, что вечер «погублен», а причина — в Егоре.

Фразу эту — про погубленный вечер, репетируя, скажет Шукшин, и она определит смысл сцены. Вечер для него живой, и его можно погубить, зарезать, как Макбет когда-то зарезал сон. Убив Дункана, Макбет зарезал с в о й сон, так и Егор, потеряв себя, погубил с в о и вечера. Эта мысль для Шукшина главная, и он ее по всей картине ведет. Не умозрительно ведет, не иллюстративно; обстоятельства жизни в уме держит крепко, но все на

них не списывает. Так что не явись Шурик с пачечкой и угрозами, нашлось бы что-нибудь другое, что помешало «оголтелому счастью». А пока есть Шура, и на этот раз его довольно.

Эпизод пятый — уход

Не то сенцы, не то какая-то подсобная комнатенка, тесноватая, узкая. В углу сломанный диванчик, прялка — вид у нее заброшенный, ближе к двери скамейка, на которой сидит Люба. В эпизоде заняты двое — она и Егор, и попадаем мы на площадку в тот момент, когда Шукшин просит: «Выдели фразу: я худого слова не скажу». Выдели в том смысле, что если Егор и уйдет, греха он на себе не унесет. И еще выдели: «Уйдешь, мне будет жалко. Жалко-жалко». Последние два слова выдели».

Это начало репетиции, съемки еще не было, и сцена выстраивается на наших глазах. Как будто бы это и плюс, да и на самом деле редкая удача, а между тем трудно пока что-либо написать дальше. И не потому, что много неясного, а потому что в ходе работы открывается нечто такое потаенное, за чем и наблюдать хладнокровно немыслимо, не то что после анализировать. Немирович-Данченко считал, что репетиция — рождение человека, так вот новый человек перед нами и возникал. Василий Шукшин становился Егором Прокудиным — малейшего зазора между ними не было — а Егор Прокудин силился и не мог, боялся и страстно желал вернуть себе то прежнее, что, казалось, невозвратно потеряно на дорогах жизни.

Но обо всем этом —после, а сейчас несколько слов о Лидии Федосеевой, потому что когда писал Шукшин свою героиню, он писал ее не просто для любой хорошей актрисы, но именно для этой, зная, что она может и зная что ей близко. Впрочем, еще когда читалась «Калина красная», о Федосеевой думалось невольно — вернее, думали о ней невольно те, кто видел ее в шукшинском же фильме «Печки-лавочки.» В той роли, даже если очень подробно ее разобрать, нет ничего такого, что на особом внимании к себе настаивает, его вызывает. Ну, милая, ну, славная, ну, хорошая, видно — жена и мать, в трудных ситуациях мужа поддерживает, не придирается — все, кажется?

И Федосеева соглашается — да, все, и не ведет нас тайно к мысли, что это все само по себе много значит, заслуживает безоговорочного уважения. Этим она не озабочена — не возвеличивает свою роль хозяйки, а о работе в колхозе, кажется, не говорит вовсе — что же тогда? А то, что она гармонический человек; все у нее в душе увязано и не теснит одно другое, все уравновешено и ясно.

Радость и оправданность бытия — вот что входит с актрисой в фильм, и эта внутренняя «срифмованность» с Шукшиным чрезвычайно важна и дорога. И в «Печках-лавочках» была дорога и теперь — не по контрасту с Егором, то был бы скорее художественный прием, но потому, что́ нужно ему как человеку и художнику. Для выражения его надежды и веры, для укрепления их.

Ф е д о с е е в а. Покой и прочность — вот на чем хочется выстроить роль. В «Печках-лавочках» судьбой героини руководил муж, здесь — она сама, поэтому и рискнула позвать Егора. По его письмам (я себе так придумала — он сидел с парнем из Любиной деревни, тот ему о ней рассказал, и Егору захотелось познакомиться) я почувствовала, что душа его мечется. «Если бы я была поэтом,—так ему Люба однажды написала,— я сочинила бы стихи, как в нашей стороне хорошо и славно. Приезжай, отдохни».

А когда он приехал, Люба поняла, что тишина его угнетает. Он человек сложный, изломанный, но она все равно сердечно его полюбила. И поверила ему — увидела его тоскующие глаза».

Так что же за сцена — уход? О чем она и когда случилась? Случилась скоро — на другой день, как приехал Егор к Байкаловым, после вечеринки, где неожиданный человек пел Некрасова, и после ночи, в которую Егор напрасно подступался к Любе. А о том сцена, что не знает Егор, хватит у него душевных сил остаться или уйдет он навсегда и начнется для него все по-прежнему, хоть

и истомило его это прежнее и счастья не дало. Здесь начало раздвоения Егора: жить, как Байкаловы, трудно, а как раньше — противно: кровь, слезы, вино. Поди-ка, переменись на середке жизни...

Начало раздвоения: с такой задачей Шукшин эпизод строит и идет в нем от Любы, в которой Егор «неким образом видит себя — нормального и хорошего».

Именно поэтому внимание режиссера и сосредоточено на Федосеевой. Егор хотел проверить себя, свою готовность остаться — незаметно, без лишних слов и, тем более, объяснений, а Люба спутала его карты. Спутала их не столько своей догадливостью, сколько тем, как держалась, что говорила, с какой открытостью обнаружила вдруг свои к нему чувства. «Только мужество в горести способно вызвать его на исповедь. Люба это мужество проявила», «большая сила человеческая удержала ее от слез» (из разговора режиссера с актрисой).

Но хотя логически эпизод был осмыслен точно, выстраивался он не сразу, а выстроившись, не сразу стал таким, каким мы его увидим на экране. А вроде бы давался актерам легко и сначала же был верен по существу.

В блокноте есть такая запись: «Вид у Шукшина измученный, и очень это в «лист» состоянию персонажа. И на Любу посматривает исподлобья». Однако верно найденного физического состояния Шукшину в этой сцене мало. Он ищет состояния внутреннего и просьба его к Федосеевой «жарчее, жарчее — видна боль, он изранен»,— как раз к поискам внутреннего самочувствия и относится.

Шукшин в этом эпизоде вдвойне зависит от Федосеевой, связан с ней накрепко. Сцена написана так, что после двух-трех Любиных реплик начинается исповедь Егора, а на исповедь его может вызвать лишь ее мужественность и прямота. Режиссер ведь недаром сказал, что в Любе Егор видит себя такого, каким он хотел быть. От Любы движение эпизода и идет, а для актера Шукшина оно идет от актрисы Федосеевой. Репетируя, он не раз скажет: хочу видеть Любины глаза.

А Федосеевой Любу поначалу только жаль, и от этой жалости возникает в эпизоде некая расслабленность, от которой Шукшин во что бы то ни стало хочет избавиться. Конечно, можно и себя жалея, и собой хвалясь, себя прощая, сказать: «Я бы хотел не врать, Люба. Мне всю жизнь противно врать... Я вру, конечно, но от этого... только тяжелее жить. Я вру и презираю себя. И охота уж добить свою жизнь совсем, вдребезги. Только бы весело и желательно с водкой...», но если это будет так сказано, то финала актеру не оправдать. Кто в минуту исповеди собой восхищается, тот смертью свои грехи искупать не станет.

Чем дальше идет репетиция (Шукшин и Федосеева все повторяют и повторяют недлинный свой диалог), тем нервнее, потеряннее и даже беспомощнее становится Егор. Потом Шукшин сформулирует: «Вкусив сладкий вкус исповеди, он двинулся на зов совести», но пока формулировки нет и только одно видно: как страдает и мучается человек. Реальный человек, а не выдуманный, потому что нет для нас ни павильона, ни кинокамеры, ни всего того и всех тех, кто вокруг, а есть только он и Люба. И только одно вы видите и одного ждете — что же все-таки сделает и скажет притягательный этот человек? А он заплачет, и Люба заплачет вслед за ним, и хотя вы вспомните, что режиссер просил актеров «быть мужественней», ни тогда, ни после вас не удивят эти слезы. Потому что в этих слезах открылась для Егора новая и высшая правда.

Как бы об этом сказать невысокопарно, потому что творчество Шукшина высокопарности не терпит, при том что тяготеет к постановке и разрешению общих нравственных проблем. Скажем так: он заплакал не потому, что расчувствовался, а оттого, что совесть в нем заговорила. Впервые не себе, а кому-то другому он сказал, что он за человек и какую жизнь прожил. Сказал — и стало ему страшно и стыдно, и появились слезы. Они здесь как возмездие, как суд над собой. И жалок тот, в ком совесть нечиста...

А после был город. Городок был ничего себе, звучала музыка, текла река, строгие

стихи предлагали энергично бороться с нарушениями общественного порядка, по тротуару шли девушки и волновали Егора. Они волновали его так неодолимо еще и потому, что был он в новой цивильной одежде и казался себе неузнаваемым и неотразимым.

Шукшин-режиссер явно ироничен к городку, но ироничен он и к Егору. И к его экипировке — запомнить ее немыслимо, ибо немыслим районный наш ширпотреб, только общее впечатление несуразности остается; и к его попытке завлечь хорошенькую девушку с почтамта; и к его новой попытке завязать разговор с двумя другими, которые сидят себе, посиживают на бережку, а от Егора убегают, как от чумного. Но хоть он посмеивается над героем, в то же время героя ему становится жаль.

Возможно, «жаль» — не самое точное слово, потому что чувства автора куда как более сложны. В них слышится, что не только Егор, по понятным причинам мечтающий о красивой жизни, но любой другой, воображение которого не так подогрето, тоже может выкинуть коленце с тоски, попав в этот городишко. И ловишь себя на том, что без всякого возмущения, а даже с удовольствием слушаешь Егора, который чем дальше, тем больше накаляется и строит грандиозные и мстительные планы пробуждения сонного царства. «Вы у меня танец маленьких лебедей будете исполнять? Краковяк!.. Польку-бабочку! Нет, как вам это нравится! Марионетки, красные шапочки... Я вам устрою тут фигурные катания! Я наэлектризую здесь атмосферу...»

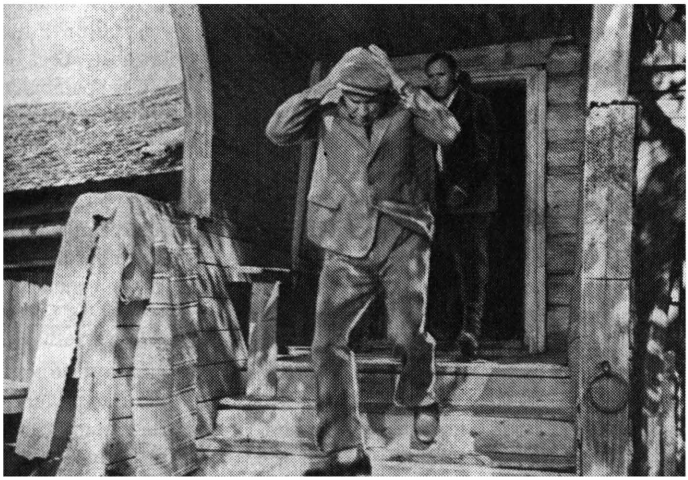
Так он грозно обещает, и через несколько дней мы увидим, как будут снимать запланированное «бордельеро», «забег в ширину», как скажет еще о нем Егор.

Пестрая, не собранная воедино цветом, комната официанта Сергея. У оператора Анатолия Заболоцкого и художника И. Новодережкина это, кажется, принцип — чтобы краски не соединялись, а жили сами по себе, чем-то раздражая, а чем-то и дразня наше воображение. Не скажем, чтобы принцип этот казался нам до конца оправданным, хотя понятно, почему желание подобного рода могло у Шукшина возникнуть: в «Калине красной» все так, как режиссер знает по натуре. Конечно, и у него отобранность, но отобранность, которая реальность подчеркивает и в спор с ней не вступает. Думаем все же, что художник, идя в том же русле, мог быть в своей работе более изобретателен. Однако что в фильме есть — уже есть, а сейчас симптоматично замечание Шукшина насчет трех автомобильных колес в доме Сергея Михайловича. Заболоцкий просит колеса оставить — в кадре они занятны по цвету, а Шукшин возражает. «Получается, что официант спекулирует колесами. Это может направить воображение не туда». Так что колеса режиссеру не нужны, зато все остальное он приемлет.

Приемлет красный диван со спинкой, вполне ширпотребовский, приемлет ковер с шахской охотой — не придумаем, как иначе назвать то, что на нем изображено, приемлет и еще один коврик с тремя, ядовитого колера, женщинами — то ли они люминисцируют, то ли фосфоресцируют в темноте, этого нам видеть не довелось, зато мы видели, что при свете они мерцают неотразимо и зловеще. (Подобного же вида женщина, в соседстве с «Незнакомкой» Крамского, в доме Байкаловых.) А на другой стене, веером, открытки с мордами симпатичных собак. И большая цветная рыба (фаянс?) наверху этажерочки — кажется, с книгами. Там же — письменный стол, но сейчас он заставлен бутылками, ящиком с шампанским. Идут последние приготовления к загулу, а Егор в это время разговаривает с Любой по телефону.

Ш у к ш и н. Уйти Егор ушел, а крепи, корни появились. Появилось чувство, что потаенное сбудется. У него теперь есть чем жить и вся сцена должна идти под флагом того, что у человека в душе, а не того, что на самом деле происходит. Это не так важно — в а ж н а н а д е ж д а, ж и в у ч а я н а д е ж д а в с е р д ц е ч е л о в е к а.

Но хотя Шукшин именно так определяет сверхзадачу эпизода, ни его внешний вид, ни то, как он себя ведет, под эту задачу вполне но подпадают. Есть в нем предвкушение чего-то приятненького з д е с ь, и это предвку-



В. Шукшин на съемках фильма «Калина красная»

шение кладет свой отсвет на разговор с Любой, которая где-то там, далеко. В повести этот разговор и длинней, и интимней, и откровенней, так что Михалыч «даже перестал изображать смех», услышав искреннее Егорово: «Да, дорогуша ты моя!.. Малышкина ты моя милая!» А дальше шли следующие строки: «Егор положил трубку и некоторое время странно смотрел на Михалыча — смотрел и не видел его. И в эту минуту как будто чья-то ласковая, незримая ладонь гладила его по лицу, и лицо Егора постепенно утрачивало обычную свою жестокость, строптивость».

Так в повести. На съемках же никакой игры с Михалычем нет, он как прислуживал, так и прислуживает и душевных движений Егора вовсе не замечает. Занят своим. Лев Дуров героя не утрирует, не разоблачает, но делает больше — показывает, что жизнь уже вполне сформировала не старого еще человека и сформировала не лучшим образом. Так и видно, что существование свое он ставит в зависимость от своей же угодливости. Как тогда в ресторане жалко пошутил на слова Егора: «Мы фас поньял», так и теперь, нигде не переходит границ, не раболепствует, но как-то значительно тушуется. Мол, мы вас не обманем, но и вы извольте вести себя как положено — раскошеливайтесь.

Чувство образа у Дурова высокопрофессионально. Бог знает, когда снимали ресторан, а они с Шукшиным перед съемкой о чем-то пошептались, и больше в его действия режиссер не вмешивался. В Дурове еще и другое было: не только эмоциональная память, которая сумела закрепить «зерно» роли и давала ему свободу и легкость, но и способность идти от партнера. Он не только по роли смотрел Егору в глаза — по роли он в них засматривал — но и сам искал и видел, что хотел выразить партнер, чтобы своими поступками точнее оттенить линию Егора. Была тут, например, одна точная деталь: объясняя Любе свое отсутствие, Егор выдвигал версию военкомата. Это там его задержали и там он, бедный, вынужден заночевать на диванчике. Не будем пока вспоминать, как вел себя в эпизоде Шукшин — какой у него был голос, какая интонация, вспомним только, что и как делал Михалыч—Дуров. Ни слова у Егора не спросив, он метнулся к письменному столу, мигом выхватил из его недр газетку и положил ее постояльцу под ноги. И поправил — чтобы уже все было в порядке.

Действие Дурова алогично — зачем Егору газетка, ежели он на диванчике не лежит, а сидит? А между тем в проворности этой — многое. И навечно закрепленная уже привыч-

ка услужить, и послушное приятие обстоятельств — гость собрался заночевать и будет так, как он пожелает, и еще одна черта — хозяйственность, бережливость. (Получив газетку, Егор, до этого уютно и удобно восседавший на диванчике, так же удобно прилег — раз уж ночь проводить, надо и приноровиться. Согласованность у актеров была полная...)

И еще была одна подробность такого же толка. Отправляясь «развратничать» — то есть начинать пирушку в соседней комнате, Егор подбирался весь и появлялся перед гостями, как полководец на поле битвы. У них с Михалычем была по этому поводу даже некая договоренность: Михалыч широко распахивал двери, провозглашал: «Народ для разврата собрался», и Егор делал шаг вперед. Он был главнокомандующим — Михалыч становился его адъютантом. На минуту забывал он свою склоненную голову, приличный — не тихий, но и не громкий голос и, вскинувшись, глядел совсем молодцом. Клиент «гулял»—надо было ему соответствовать, и эпизоду соответствие это оборачивалось очень на пользу. Дуров не то чтобы пародировал Шукшина, но его усердие делало всю эту жалкую затею с «пикничком» еще более жалкой.

Первым понял это Егор. Где-то в тайниках души понял, потому что наружно понимание это до поры до времени выражено не было: все шло, как задумано. Правда, радостного всплеска в Егоре не ощущалось. Был на репетиции момент, который едва не заставил нас в своих же наблюдениях усомниться, но то был, действительно, момент. Изо всех раз один. Егор, кончив разговаривать с Любой, решительно и бодро поднимался, так же решительно надевал длинный стеганый халат — он велел непременно добыть себе такой халат, потому что разве это «бордельеро» — в каждодневном платье, и весело говорил Михалычу: «Ну что, трактирная душа, займемся развратом?» Во всех же других случаях фраза эта звучала иначе и была подготовлена той паузой, которую держал Шукшин после телефонного разговора. В блокноте такая запись: «Посмеялся Любиным словам — удобно ли ему на диванчике,— а потом прямо глянул в камеру, глаза спрятаны, рот жесткий — совсем другое лицо». Да, не задавалось что-то в придуманном веселье, и это состояние «незадачи» актер в герое искал. От противного искал — сам себя взбадривал, взвинчивал и держался на площадке, не в пример другим дням, очень уж энергично. Мы уже раз говорили — как полководец, но новое сравнение не придумывалось, нашел его сам Шукшин. В ремарке сценария написано: «Стремительно, как Калигула, пошел развратничать».

И тут нам пришла в голову мысль — пришла и ушла, но потом снова пришла и по мере того, как эпизод снимался, из предположительной превратилась в окончательную. Но не только мыслью это было, чувством тоже, даже главным образом чувством, и читалось оно так, что в решительности и энергии Егора таилась как раз нерешительность. Не пьянка как таковая его, разумеется, останавливала и не то, что могло за ней с одной из «одиноких» (приказ был дан Михалычу такой — позвать «одиноких») последовать. Этого он не боялся, но уже не хотел, почти совсем не хотел. Злость на городок осталась, но где-то на самом дне души и, главное, требовала иного выхода. Подобное не уничтожалось подобным — это Егор знал твердо, ибо на своей шкуре не раз испробовал, а «танец маленьких лебедей», который он задумал устроить, как раз подобным и был на оборотной стороне «сонного царства».

Изменить он, однако, уже ничего не мог. Народ для разврата собрался.

«Развратничать собрались диковинные люди: больше пожилые. Были и женщины, но какие-то все на редкость некрасивые, несчастные. Все сидели за богато убранным столом и с недоумением смотрели на Егора. Егор заметно оторопел, но вида не подал.

— Чего взгрустнули?— весело и громко сказал Егор. И прошел во главу стола. Остановился и внимательно оглядел всех.

— Да,— не удержался он.— Сегодня мы оторвем от хвоста грудинку. Ну?.. Налили».

Так было написано в повести.

В день, когда была назначена съемка, в па-

вильон собрались совсем не те люди, которых мы ожидали увидеть. Они, правда, не были молоды, но про большинство нельзя было сказать — пожилые, тем более — старые. Собралась веселая, шумная и отнюдь не «одинокая» компания. То есть женщины, возможно, были незамужем — скорее всего, незамужем, но тем решительней они себя вели и тем откровенней выглядели. В затейливых прическах, со множеством фальшивых украшений, в ярких, облегающих пышные формы платьях. Нет, «массовка» была одета и загримирована явно для другого эпизода. И держались гости Михалыча соответственно — крикливо, пьяно, словно пришли в такое место, где и стесняться нечего.

Отчего Шукшин изменил характер эпизода, отчего сделал его из грустного — разухабистым, какую мысль в линии его мыслей это некрасивое веселье должно было подтвердить?

Когда эпизод снимался, городка мы еще не видели, да и других сцен почти не видели — ответа на вопрос не было. Когда же он пришел, то и тогда не показался единственно правильным — скорее догадкой, хотя, разумеется, кое-чем и подтвержденной. В свое время мы к ней вернемся, а пока скажем вот о чем: с гостями Егор особого контакта не искал. То есть, конечно, он их увидел, оценил и нельзя было не улыбнуться на то, как «Калигула», толком еще не разглядев сидящих, старался вызвать в себе эдакое брутальное настроение.

Старался — но легко и даже с облегчением отказался от своего старания, потому что главное для него было сейчас не в этом. Речь, которую произнес, копилась в нем загодя, и он сказал бы ее все равно и кому угодно. Главное было — выговориться, и это желание, хотение двигало эпизод. А родилось оно еще тогда, когда Егор прощался с Любой и впервые почувствовал «сладкий вкус исповеди». А то, что и теперь — исповедь, об этом говорят не только слова, но еще очевидней — состояние актера.

Не пытаясь настаивать и заранее соглашаясь с тем, что исключение лишь подтверждает правило, а не опровергает его, заметим, тем не менее, вот что. Чувство публичного одиночества, столь необходимое актеру во время творчества, ощущается каждым индивидуально. Смоктуновский, например, во время съемок контактен, к нему можно подойти, задать вопрос, чувствуется, что от окружающей жизни он не отъединен. Шукшин же держался замкнуто и дважды (за время работы в павильоне) просил всех покинуть площадку. Всех не буквально — операторская группа

В. Шукшин на съемках фильма «Калина красная»

и те, кто непосредственно занят в эпизоде, на съемке оставались, но остальные, даже к делу причастные или, как автор данных строк, получившие разрешение бывать на репетициях,— из павильона уходили.

Что тут было? Стеснение? Соблазнительней всего ответить именно так, потому что один раз снимали Егоров танец — он плясал его со своей прежней подружкой Люсьен и плясал так, как будто «заколачивалась в гроб некая отвратительная часть... их жизни...— можно потом выйти на белый свет, а там весна», а в другой раз — исповедь, назовем ее так условно, и в исповеди тоже были откровенные, раз в жизни произносимые слова.

Да, стеснением тут можно многое объяснить, только вот одно: почему в аналогичной сцене Шукшин вел себя иначе? Помните «уход»? Он заплакал там, но никого из павильона не попросил и, кажется, не замечал вовсе.

Лидия Федосеева рассказывает: «Когда я снималась в «Печках-лавочках», то нередко жаловалась режиссеру на обилие посторонних лиц. Я видела их глаза, и они мешали мне сосредоточиться, сбивали с толку. Однако Шукшин моих сетований не принимал. Профессия такая, пояснял он, привыкай к этому. Я старалась, а теперь, видите, он и сам захотел быть один. Думаю, что дело в тех же глазах: сосредоточиться они все-таки мешают».

Наверное, Лидия Федосеева права: слишком много «статистов» при «исповеди», и ведут они себя не лучшим образом. Разболтавшись от ожидания и разгорячившись от съемки, они шумят и собрать их внимание, направить его на выполнение определенной задачи режиссеру до конца так и не удается. Сегодня на площадке командует второй режиссер, а Шукшин все это время проводит в соседней комнате и появляется лишь тогда, когда этого требует действие.

Неожиданность или, напротив, закономерность? Поначалу мы удивлялись: Шукшину бы остановить съемку и заняться актерами, чтобы сцена шла так же многозначно, как и другие его «массовки». (Глядя на «пикник», невольно вспоминали мы «проводы» в «Печках-лавочках»: сколько жизненных подробностей открывалось там в каждой фигуре, в каждом разговоре, да что в разговоре — в реплике, взгляде.) Тут же нечто общее, знак, и режиссер этим знаком готов, кажется, удовлетвориться. Так мы думали и недоумевали, а сцена между тем технически сладилась и настал, наконец, тот момент, когда перед гостями появился Егор.

Он не сразу начинал свой монолог и потому не сразу мы уходили, а успевали увидеть и услышать, как Шукшин обращался к «гостям» и просил их «приглядеться и понять хозяина — он странный человек». И еще просил, чтобы в первое время их «держали фразы», а уж потом бы они стали неуправляемы. Задания были конкретные и точные, но на столь же точном выполнении их Шукшин не настаивал. Общий шум ему был нужен, общее настроение и чтобы съемка кончилась скорее и он остался один.

Ему хотелось быть одному: взгляды, которые он бросал на окружающих, весьма красноречиво это выражали. Не знаем, как «гостей», а нас потянуло в сторонку и потянуло раньше, нежели об этом было сказано. Сказано это вообще было на другой день, когда «пикник» в основном был снят — оставалось «добрать» всего несколько крупных планов и перейти к монологу. Тут-то мы и должны были уйти, но не ушли и в поступке своем ни тогда, ни особенно теперь, не раскаиваемся. Актеру мы не помешали — съемочная площадка была ограничена декорацией, за которой нас не было видно, а эпизод полностью в фильм не вошел. И монолог не вошел, а говорился Шукшиным так: «Братья и сестры. У меня только что... от нежности содрогнулась душа. Я понимаю, вам до фени мои красивые слова, но дайте все же я их скажу... Я сегодня люблю всех подряд! Я весь нежный, как самая последняя... как корова, когда она отелится. Пусть бордельеро не вышло — не надо! Даже лучше. Люди! Давайте любить друг друга! Вы же знаете, как легко умирают...»

В блокноте, до первого дубля, вот что записано: «Шукшин несколько раз начинал свое: «Братья и сестры», а потом шум вывел его из себя. (Две женщины, по виду дежурные,

почти в голос разговаривали в павильоне.) Нежные слова Егор говорил не то чтобы злым или озлобленным, но напористым голосом. По мере того, как говорит, интонация становится все напряженней.

Первый дубль — Шукшин вышел из комнаты с настроением «пикничка», но, увидев сидящих за столом — именно что увидев, хотя их нет, изменился сразу, и тон после первой фразы «мы собрались здесь...» стал другим. Вначале напористым, а на «люди, давайте любить друг друга» — нежным. Репетировал без пиджака, в рубахе, а потом надел халат и все время ходил, повторяя текст — ища интонацию. А второй дубль начал мягко, от «братьев и сестер» и дальше пошел так же. Прищур его чувствуется, но все идет легче, словно ввысь.

И правда — все шло ввысь, потому что говорить было хоть и мучительно, но уже не так, как тогда с Любой. В «уходе» все было шатко, не ясно, тут затеплилась надежда, что «потаенное сбудется». Надежда влекла, вела, «человек зажил будущим», а «пикничок» еще больше ее утвердил. Утвердил тем, что был гадок и прежнего не захотелось...

Следующий эпизод был уже в деревне, с Петром.

Ночью, в баньке, распивали они незнакомый напиток «Рэми-мартэн», распивали прямо из ковшика — другой посудины у них не было, а в котле, на водяной его поверхности, суетливо шнырял паучок, и на вопрос Егора — выберется ли он сам из котла или нет? — Петр спокойно басил: ничего, выберется.

Нам тоже хотелось, чтобы выбрался — Шукшин этого не показал, а о «пикничке» отозвался так: «Я смягчил судилище над Егором — я же причиняю людям горе». Мысль о причиненном горе надо запомнить, потому, что в «списке преступлений», который Егор предъявляет себе, эта мысль первая. Он даже на вопрос о матери: любит он ее или нет? — скажет: «Как вам сказать... Как застрявшее в душе любит».

Свою же просьбу не смотреть на съемку, Шукшин объяснил так: «Есть моменты в игре, которые касаются неких сокровенных сторон души. И вот я многих миллионов не боюсь, а трех-четырех, которые на меня смотрят, их я чувствую и прошу уйти.

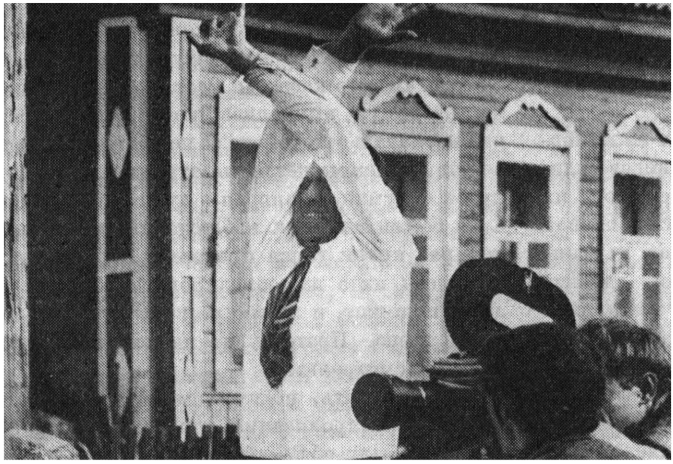
Особенно это касается мест, когда я выхожу на заведомую импровизацию. Возможна первая неудача и оттого, что ее подсмотрели, дальнейший поиск может быть затруднен. Когда же кусок обдуман, проигран в душе много раз — я не боюсь никаких наблюдений, даже лишний раз краем глаза проверяю игру. Иногда же кусок надо импровизировать, как бог на душу положит, и важно не вспугнуть эту импровизацию. Поэтому и желательно, чтоб меньше смотрели».

Можно гадать, почему именно «пикничок» требовал импровизации, тогда как другие эпизоды «были обдуманы и проиграны в душе много раз». Предположения на этот счет возможны разные, притом что все они так и останутся предположениями — не больше. Зато стало ясно, почему в «пикничке» Шукшин был актером прежде всего: импровизация его занимала, ею он мучился и был поглощен — остальное главной задаче лишь сопутствовало. Новая тональность эпизода — в том числе. Именно поэтому не понадобились Шукшину одинокие старики и немолодые некрасивые женщины — тут сама собой появилась элегия, добрая грусть, тогда как режиссеру нужен был контраст между душевным состоянием Егора и тем, что нес с собой эпизод. Фильм шел к концу и диктовал режиссеру свои законы: «малину» снимал теперь Шукшин тоже по-иному, нежели она была написана.

Там все было подробней и про людей и про обстоятельства, в которых застал Горе прежних дружков, и, главное, про его отношения с Люсьен и Губошлепом. Люсьен, до тюрьмы, была с Егором, и подчеркивал в ней Шукшин некую притягательную силу, даже назвал ее «волшебницей Люсьен». И плясала «волшебница» особенно и неожиданно красиво пела, перебирая струны гитары, и песня ее тоже была не какая-нибудь, а «Калина красная»:

Калина красная.
Калина вызрела.
Я у залеточки...

На эти, любимые свои слова как раз и появ-



В. Шукшин на съемках фильма «Калина красная»

лялся в «малине» Горе. И дружба-вражда его с Губошлепом тоже была обрисована обстоятельно, даже несколько многозначительно: давался намек, что рано или поздно, но не избежать им кровавого столкновения.

Однако это раньше все было так, теперь же шло по-иному.

Если определить в двух словах, то Шукшина почти перестали интересовать подробности, которые невольно придавали вес происходящему. Теперь он их опускал, а интересовал его общий знак — минус, под который все и было подведено: обстановка, характер действия, лица. Женщины, например, были молоды и хороши собой, но загримированы и одеты вульгарно — оттого и смотрелись также. Одной из них, совсем молоденькой, Шукшин предложил: «В камеру смотрите с вызовом. Мол, мне совсем не стыдно». Другую же — худенькую, милую и в очках, хоть и пригласили, и снимали, но в фильм кадры с ее участием не вошли, как остался лишь в сценарии и «красивый парень». Там он говорил, действовал, а тут оказался не нужен. Мужчин подбирали, исходя скорее из определений Ламброзо, нежели руководствуясь теми актерскими задачами, которые могли на их долю выпасть. Задача же у всех была одна и определялась она тем же знаком минус. Надо было показать, что, выйдя из тюрьмы и все тюремные годы мечтая о празднике, Егор, тем не менее, праздника в прежнем не нашел. И не потому не нашел, что «малина» была выслежена и все разбежались кто куда, а потому, что не мог найти радость в прежнем. Жизнь подошла к рубежу и потребовала иного. Поэтому не только прерванную надежду надо было в эпизоде выразить, но и разочарование, вдруг наступившее отвращение.

И «хаза» была обставлена именно так, чтобы вызвать отвращение...

Когда эпизод смонтируют, Шукшин точно определит, почему он не получился «до конца». «Резко обозначилась природа кино и литературы, их разница. Чтобы сцена сладилась, надо было о людях рассказать подробно. В повести я мог их описать, а тут необходимо показать, и это требует времени. Вот сцена и скомкалась».

И еще он нашел причину своего недовольства — вполне критически нашел: «Сцена и в литературе была записана излишне красиво — глубоко не копнулось».

От этой «красоты» режиссер во время съемок уходил. Но чисто внешними средствами: тем, как решал танец Люсьен и монолог Губошлепа. Он хотел, чтобы Георгий Бурков не просто «занимал» время, томительно сгустив-

шееся в ожидании звонка, но и преподавал молодым «урок жизни». «Душевный кусок, без дураков. Никакой иронии, никакой. Всех нанизал на этот рассказ — и новеньких, и Люсьен, и самого Егора. Егор все знает про Губошлепа — и что садист, и что убийца, и что демагог, но не поддаться ему в такие минуты не может».

А Губошлеп рассказывает о том, как они с Егором впервые встретились и как определилась судьба героя. «Я вспоминаю один весенний вечер... В воздухе было немножко сыро, на вокзале сотни людей. От чемоданов рябит в глазах. Все люди взволнованы — все хотят уехать. И среди этих взволнованных, нервных людей сидел один, сидел он на своем деревенском сундуке и думал горькую думу. К нему подошел некий изящный молодой человек и спросил: «Что пригорюнился, добрый молодец?»

Шукшину этот рассказ про «стронувшиеся массы» (действие, по его словам, относится к 46—47 годам) важен еще и тем, что в нем не только биография героя, но и частичка времени. От этого тоже должен быть особый тон: у Губошлепа демагогический, а Егора проникающий всерьез. Тона у Буркова, однако, не получается, да и Люсьен (актриса Т. Гаврилова) слишком нервна и взволнованна. Но хотя нервозность эта вроде бы и есть то самое, что теперь режиссеру нужно (раз нет подробностей — пусть будет знак), общая атмосфера эпизода не складывается. Он все-таки рассчитан на обстоятельность, на постепенное обнажение ситуации, на человеческие контакты и на слова, которые так весомы во всем остальном фильме, а здесь — проговариваются.

Все эти дни, а «малину» снимают три дня, Шукшин энергичен, много занимается актерами («репетнем» — это его словечко), а забота о своей роли у него словно в сторонке. Но если в сторонке, как тогда ему удается — когда его черед выходить — становиться мгновенно Егором? Разительного преображения нет, а человек тем не менее иной. И походочка другая (именно что походочка, а не всегдашняя походка), и взгляд другой — цепкий, и рука для приветствия тоже тянется как-то иначе. Приходит мысль: а сама его энергия в эти дни — не есть ли она состояние Егора, в котором он сразу по выходе из тюрьмы пребывает?

Посмотрев фильм, Г. А. Товстоногов скажет: «Это особая игра — уже и не игра», и это будут те самые слова, которые и нам хотелось написать, но казались они почему-то несолидными, непрофессиональными. Не игра, но ведь все-таки игра...

Тут самое время сослаться на Станиславского, который нашел для подобного состояния термин: «жить в предлагаемых обстоятельствах». Жить... Но ведь правдиво живут и те, про которых мы не забываем, что это актеры живут, хотя впечатление бывает сильнейшее, а искусство высокое. А здесь лучше или хуже, но все-таки в чем-то иное и трогающее по-иному.

И опять на ум приходит ответ, который уже приходил, но как догадка. Прожитое актером небезразлично тому, что он будет играть дальше. Обязательно добавим: данным актером и в данной ситуации. И не потому, что наблюдение наше не распространяется на других исполнителей — оно, пожалуй, как раз на каждого органического актера в какой-то степени распространяется,— но у Шукшина в «Калине» все еще к тому же сошлось особым образом. Тема вещи совпала с духовной технологией актерского творчества.

О чем этот фильм? О том, что однажды содеянное обязательно отзовется в жизни. Но и для актера однажды сыгранное обязательно отзовется в роли. Для органического актера, разумеется, для такого, который способен жить в предлагаемых обстоятельствах, проникаться ими. Шукшин способен, и потому все, что случилось с его героем однажды, закреплено в эмоциональной памяти исполнителя, в его мышцах. Встреча с матерью закреплена, последний шаг навстречу Любе, смерть. Это не мистика — это особенность актерского творчества, подкрепленная и вызванная психологией героя.

Может быть, поэтому так особенно, с особыми предчувствиями и надеждами, ждали мы, как будут репетировать танец. Это ведь

не просто пляска была, от избытка сил и веселья, но откровение души.

Когда начала Люсьен, она сразу пошла отчаянно, будто в последний раз, со слезами и выкриками. Шукшин же, хоть и сидел в кресле, тоже поддался музыке и бледнел, а когда у Люсьен от неосторожного движения упал парик и актриса чуть приостановилась, он закричал: «Пляши, Люся, пляши».

Съемка в тот день была особенная — это все чувствовали. Было не то что раздраженно, с замечаниями, но нервно, напряженно. Одно накладывалось на другое и что-то, неизбежно, должно было произойти. Произошло. Случился тот самый «второй раз», когда Шукшину опять все мешали в павильоне.

Как снималась пляска, мы не увидели.

Последний разговор с Шукшиным.

Ш у к ш и н. Чего-то все ищет у меня человек, а чего он ищет и чего я хочу? Не очень сумел себе ответить, а сейчас меня замкнуло. Егор ищет не преображения, а случившуюся утрату. Отсюда его мечта о празднике.

(Отсюда и то, добавим мы от себя, что праздники ему так и не удаются. И «малина» безобразна, и «бордельеро», и праздник казенный — помните, концерт самодеятельности в Доме культуры — он для Егора тоже весельем настоящим быть не может. Наши праздники — торжество наших поступков, а со своими поступками Егор как раз примириться не может. В пропавших праздниках, как и в пропавшем вечере — все тот же нравственный мотив расплаты за содеянное.)

Нравственный уклад жизни крестьянина складывается в процессе труда. Егор родился со всем добрым запасом, который дает человеку крестьянский труд. И вдруг всего этого у него нет — пусто, все заботы отброшены. А когда настали опустошенность, утомление, душа потянулась к прежнему — к земле, к работе, но было уже поздно — пришла расплата, самая прямая. За все надо платить— это суровое правило жизни, и Егор расплатился за все сполна.

Сейчас многие стремятся разрушить сюжет, и вот почему. Сюжет, как правило, несет в себе определенную мораль и очень часто мораль эта сводится к морали назидательной, ближней: делай так-то, а не делай так-то.

Такого рода мораль не вызывает отклика. Я знаю, наш фильм тоже можно понять так — не ходите в преступники, хотя сделан он о другом. О том, как зазря погибает душа человека. Сюжетный удар (смерть) нужен нам для развития этой мысли.

По-разному гибнет душа: у иного она погибла, а он этого не заметил. Работал, вышел на пенсию, всем доволен, а на самом деле погиб. С этой бедой живут многие и не сознаются и не сознают этого в себе.

Поступок — измерение личности, и я в искусстве стою за право на поступок. Не случайно так много сильного написано о войне — человек во время войны имел право на поступок. Егор тоже совершил поступок, и я за это его люблю. Знаете, когда он настоящий? Когда идет навстречу своей гибели.

Шукшин своего добился — кто смерть Егора видел, тот вряд ли скоро ее забудет. Детали, может быть, и уйдут из памяти, а вот как пел Есенина стриженный под ноль паренек, и как другие такие же стриженные его слушали, и как Егор его слышал — сердцем — это в памяти останется. И как шел Егор по пашне — неторопливо шел, размеренно, собрав всего себя, и вдруг упал — это тоже останется. Вязкая земля, сырая — потому и упал, но в сердце стукнуло: не к добру. И простота, с которой принял он смерть — она тоже не забудется, вызовет мысли о многом. Что-то, видно, есть такое в человеке, что помогает ему принять неизбежное, смягчает силу удара. Смерть Егора не то чтобы со смертью примиряла, о том и разговора нет, но уводила от страха, от физиологического ужаса перед небытием. Что-то высшее в ней присутствовало, под стать тому последнему, что свершается на земле с человеком.

Финал картины подвел черту под всем увиденным, под всем услышанным. Фильм этот был и работа эта была уроком достоинства.

О. Агишев

Мастер

К 70-летию А. Я. Каплера

Лет двадцать пять назад, когда я учился в четвертом или пятом классе, мне в руки попалась тоненькая пожелтевшая книжка довоенного издания. И хотя с виду книжка была неинтересная, с мелким шрифтом и совершенно без картинок, я, за неимением в этот день лучшей, решил ее прочесть.

До сих пор помню то чувство удивления, которое вызвала эта выцветшая брошюра. Что это? И проза, и не проза, и пьеса, и не пьеса, и почти белый стих, и совсем не стих. Все както коротко, без описаний, и вместе с тем видишь перед собой каждую деталь: клубы паровозного пара, глухое небо ночного Петрограда, вспыхнувший огонек офицерской папиросы, бородавку на лице шпика. И хотя речь идет о великом человеке, отдаленном от нас историей, все рассказано так просто и внятно, что невольно чувствуешь его рядом, близким и добрым собеседником, с напряжением следишь за его мыслью, улавливаешь оттенки эмоций. Я прочитал книжку разом, не отрываясь.

Это был первый прочитанный мною в жизни киносценарий. Назывался он «Ленин в Октябре».

Конечно, потом я не раз перечитывал это произведение, смотрел оба фильма всемирно известной дилогии и уже осознанно восхищался мастерством автора, режиссера, артиста. Но до сих пор для меня остается загадкой, как, каким образом достигнуто это приближение Ленина, этот прямой контакт с Личностью, эта колдовская простота образа вождя.

Впрочем, частичный ответ тут есть. Он — в личности художника, создавшего первооснову фильмов «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году»,— писателя, журналиста, драматурга и кинодраматурга Алексея Яковлевича Каплера. Мне кажется, главной его чертой является именно та, которой он часто наделяет своих героев — и великих и малых,— к о н т а к т н о с т ь. Удивительная, редкостная коммуникабельность, природная способность мгновенно «устанавливать связь», умение понять. Понять с ходу, на лету. Фильм. Работу ученика. Шутку. Путаную человеческую драму. Мимолетную фразу. Сложнейшую научную теорию. Случайный намек. Историческое событие.

И конечно, любого собеседника. Вот этим редким даром и знаменитым каплеровским обаянием и отличалась «Кинопанорама», став-

шая при нем одной из интереснейших передач нашего телевидения. Каплер умел раскрыть перед миллионами телезрителей обаяние любого собеседника, представить его в самом интересном «ракурсе». Он вел себя так умно и сердечно, что самые необщительные, «зажатые» собеседники оживлялись и «загорались».

Я не знаю ни одного человека, который бы так радовался хорошему фильму. Алексей Яковлевич не просто радуется, он буквально расцветает от понравившейся картины, с восторгом подчеркивая все мало-мальски удачное. И это, конечно, не просто доброжелательность, это тоже — от умения понимать, от способности видеть лучшее, самое лучшее. И от искреннего желания помочь этому лучшему, поддержать его. В каждом, кого он знает.

Не поразительная ли это черта в человеке, жизнь которого состояла далеко не только из светлых праздников?

Нашему вгиковскому курсу повезло с педагогами. Курс вели Алексей Яковлевич Каплер, Кира Константиновна Парамонова и Илья Вениаминович Вайсфельд. Очень разные, они все трое были для нас больше, чем просто учителя, мастера. Каждому из них можно было доверить не только свои учебные опусы, не только «внеклассные» мысли, вопросы, сомнения, но и личные сложности и проблемы. Говорю это по собственному опыту и, уверен, мои слова могут подтвердить кинодраматурги Борис Сааков, Павел Финн, Александр Сацкий, режиссер Софья Давыдова, писатель и журналист Виталий Гузанов, заместитель главного редактора Госкино Евгений Котов, главный редактор ЦСДФ Юрий Аветиков, сибирский писатель Иван Елегечев, казахский драматург Тунганбай Маткаримов и многие другие ученики Каплера.

Чему он нас учил? Я думаю, он вел самый трудный предмет: науку быть художником. С торжеством и печалью, яростью и лукавством он говорил с нами о жизни, о мире, о кино, огорчался, недоумевал, восторгался нами и ругал нас, ни минуты общения не оставаясь спокойным, ни на мгновение не теряя тот духовный накал, без которого он, наверное, не представляет себе жизни.

И с упрямым натиском искал в каждом из нас какие-то проблески способностей, и, находя, был, кажется, счастливее нас самих.

Честно говоря, мне трудно поверить, что Каплеру семьдесят лет. Большая, яркая и совсем не простая жизнь... От Киева 20-х годов, от гражданской войны, от «революционного театра» «Арлекин», через блистательно начавшуюся актерскую карьеру, журналистику, войну, военную журналистику, через десятки фильмов, через «Кинопанораму», через пьесы, добрую книгу «Долги наши», к новым сценариям и книгам. Среди фильмов, поставленных по сценариям Каплера, есть ленты высокого гражданственного звучания — те, что вошли в золотой фонд нашего кинематографа, формировали его лицо, создавали ему славу кинематографа больших тем и идеалов. Они и поныне не сходят с экрана — дилогия о Ленине, «Котовский», «Три товарища», «Шахтеры», «Она защищает Родину»... Есть и картины иных параметров, но все эти ленты, очень разные по масштабу и жанрам, объединяет та удивительно обаятельная человечная интонация, какая доступна только художнику, знающему о людях очень многое и умеющему говорить о них мудро и просто.

Я стал сценаристом не так давно, и кинематограф для меня еще полон тайн. Вот, например, одна из них, совершенно неразрешимая: почему не были поставлены сценарии Каплера «Ласточкино гнездо» и «В русском Париже»? Оба они опубликованы в недавно вышедшей книге «Долги наши»,— это законченные, высокопрофессиональные образцы той кинематографической прозы, которой так остро не хватает сейчас на студиях.

...Алексею Яковлевичу Каплеру никогда не пойдет быть пожилым. Он просто не сможет им стать. Он и в дни своего семидесятилетия остается прежним, таким, каким мы все его знаем и любим.

А. Кричевский

30-е годы, годы наших стартов

Записки кинохроникера

Авиация

Летом 1931 года мне присвоили звание кинооператора и направили из Киева в Харьков на только что возникшую здесь Украинскую студию кинохроники. Со всеми своими монтажными, лабораториями, проекционными и осветительными цехами студия разместилась в заброшенной церкви, на тихой Староверной улочке.

Жить мне в чужом городе было негде, и, когда после работы сотрудники уходили со студии, я располагался за алтарем, в левом приделе церкви. Спал я на письменном столе бухгалтера.

Постигал я операторское искусство в коллективе молодых энтузиастов студии, и сейчас, когда пишу эти строки, перед мысленным взором встают образы моих товарищей, пришедших строить тогда документальное кино на Украине.

...Вот режиссер самодеятельного театра Михаил Шапсай, красивый человек с жестами актера, будто еще не вышедшего из своего романтического образа. Про Шапсая, в прошлом ученика парикмахера, мы потихоньку острим, что ножницы его ловко, как дамские локоны, стригут кинопленку и он, как никто, умеет создавать — один за другим — яркие киножурналы и фильмы.

Я и сегодня встречаю Марка Левкова; он, известный тогда в Харькове театральный администратор, также пришел в нашу церковь; здесь стал азартным документалистом, посвятившим себя фильмам о шахтерах.

В рассудительном и осторожном операторе А. Козакове не сразу угадывался боевой облик бывшего командира бронепоезда. После гражданской войны Козаков пошел строить декорации на Одесской кинофабрике, но такая жизнь в кино его не радовала. Он поступил в кинотехникум и задолго до возникновения Украинской студии, еще не получив диплома оператора, начал снимать кинолетопись строительства Советской Украины.

Ветераном украинской кинохроники был и самоучка-кинооператор Александр Шаповалов. Он сделал себе самодельный киноаппарат — странное, цокающее сооружение. Но аппарат этот сквозь примитивный и единственный свой объектив все-таки передавал на пленку устойчивое изображение. Именно этим аппаратом Шура Шаповалов умудрялся снимать кинохронику. На крестьянской телеге, верхом или на паровозике узкоколейки он повсюду таскал за собой свое детище — огромный деревянный аппарат, добирался и в далекие молдавские и украинские деревни, снимал, как трактора прокладывают первые борозды на колхозной земле. Шаповалов всегда знал сельские новости, дружил с теми, кто оказывался героями его съемок, и, главное, аккуратно присылал заснятую пленку в Харьков. Репортажи, снятые им во множестве сел и деревень, были всегда острыми и политически насыщенными. И что с того, что вооружен был Шура Шаповалов аппаратом, вызывавшим усмешки изредка появлявшихся в его «вотчине» столичных кинематографистов.

Индустриальные мотивы Советской Украины также имели своего приверженца — оператора Александра Ковальчука, страстно жившего событиями первой пятилетки. Он снимал на шахтах Донбасса, на строительстве Днепрогэса, во многих промышленных рай-

онах Приднепровья. Весь облик моего друга Ковальчука представлялся нам идеальным для кинохроникера. Остро реагирующий на любую предложенную ему тему, умеющий по-журналистски «прочесть» газету, отыскивая в ней подходящий для съемки материал, Ковальчук незамедлительно отправлялся в любую командировку. Крепко сбитый, выносливый человек, он с «полной выкладкой» — с фотографическим и киносъемочным аппаратом, со штативом и даже с запасом пленки — мог, если не было попутного транспорта, прошагать многие километры. Зимой и летом, на открытых товарных платформах и грузовиках, в крестьянском дубке по Днепру или пешком, он всегда вовремя добирался к нужному месту, где находил интересных людей, тех, о ком он и собирался сделать короткий сюжет кинохроники.

Были на нашей студии и первые советские девушки кинооператоры: Надежда Токарская и Маруся Безвиконная. В церкви Надя Токарская появилась с кучей комсомольских поручений, с охапкой лозунгов и портретов под мышкой, с неукротимым желанием все здесь переделать по-своему. А дочь миргородского селянина Маруся Безвиконная, наоборот, возвращаясь со съемок на заводах или от своих рабочих героев, долго еще с опаской поглядывала на темные лики святых, оставленные далекими богомазами на стенах церкви, теперь уже студии кинохроники.

Вел нас тогда главный редактор, двадцатилетний Роман Григорьев, многоопытный по тем временам «идеолог» кинодокументалистики.

Он пришел из Общества друзей советского кино (ОДСК), где группа молодых приверженцев советского киноискусства дралась за продвижение на экраны советских фильмов. В кинотеатрах тогда стойко еще держались «Акулы Нью-Йорка», «Индийская гробница» и другие зарубежные «боевики». Не так-то просто было отнять у этих кассовых лент нашего зрителя. В ОДСК молодые ребята изучали творчество советских режиссеров и операторов. Роман Григорьев понимал и любил остроту кинодокументалистики, поэтому с юных лет и до конца своей жизни отдавал все свои силы этому боевому искусству.

Сложившимся художником пришел он на студию; постоянная неуспокоенность, пристальное внимание к оператору, особенно оператору корреспондентского пункта, отличали всю работу Григорьева.

Алексей Стаханов (второй справа) с украинскими кинохроникерами и создателями фильма, посвященного его трудовому подвигу. 1935 год

Он не мог подолгу оставаться в стенах нашей церквушки и при первой возможности предпочитал отправляться с нами.

Несмотря на обязанности главного редактора студии, Роман Григорьев умел как-то «единым махом» избавляться от бумаг и писаний «дипломатических» заключений на сценарии, предпочитая проводить время в командировках.

Мне надолго запомнилась наша с ним тяжелая поездка в знаменитое когда-то махновское село Гуляй-Поле. Здесь организовывались колхозы, и мы оказались в гуще бурных событий. Деревенская беднота не сразу решалась отойти от «сильных людей» своего села, связанных давними нитями с батькой Махно. Таких людей боялись, вокруг них всегда завязывались узлы острых классовых схваток. И Григорьев требовал от меня, чтобы я снимал на уличных сходках и собраниях проявления классовых противоречий, борьбу с кулаками и с подкулачниками.

Он помогал мне и словом и делом — повсюду таскал мой тяжелый аппарат и штатив, вел записи снятого материала и, главное, никогда не срываясь на крик, прямо и резко говорил о том, почему он не доволен тем или иным снятым мною эпизодом.

Завершалось строительство Днепрогэса. Операторы кинохроники не покидали его ни на день. Вместе с нами на Днепрогэсе находился и Григорьев. Здесь все поражало его воображение: и размах стройки, и величественная ее панорама, и люди.

Сегодня, через сорок лет, с еще большей силой звучат на экране те далекие съемки советских кинохроникеров, запечатлевших Днепрогэс и его строителей.

Была среди них и знаменитая бетонщица Женя Романько.

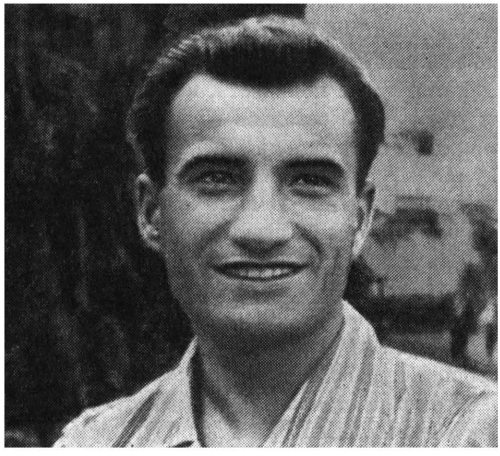
Не задерживаясь на одном месте, я каждый раз оказывался со своим аппаратом на разных объектах и вдруг обнаружил, что Роман все реже сопутствует мне на съемках и все больше задерживается у бетонщиков.

Бетонщики уходили на другие участки, и тут, неожиданно, я получил приглашение на свадьбу кинохроникера Романа Григорьева и бригадира бетонщиков Днепрогэса Жени Романько. С тех пор много воды прошло сквозь плотину Днепровской гидроэлектростанции. Ушла молодость, но далекая свадьба на Днепрогэсе осталась в памяти, как яркий эпизод того времени. Все мы были молоды, шумливы, настойчивы и, пожалуй, самыми рассудительными и часто нас «приземлявшими» были старшие среди нас: режиссер Ольга Победаленко и кинооператор Петр Голдабенко. Ольга давно работала в кино, еще на монтаже русских фильмов с Верой Холодной и Иваном Мозжухиным. А одесский портовый грузчик «дядя Голдабей», как мы его все звали, работал помощником у знаменитых операторов Михаила Бельского и обрусевших немца Альберта Кюна и француза Луи Форестье. От них «дядя Голдабей» узнал многие операторские «секреты», поэтому слова «дядя Голдабей научил», «дядя Голдабей посоветовал» значили для нас, молодых операторов, очень многое.

На Харьковской студии выпускался тогда немой киножурнал «Тыждень» («Неделя»). Ни один его номер не выходил на экран без горячих обсуждений. Спорили до хрипоты, и я, наверное, был неправ, сказавши, что с окончанием трудового дня сотрудники покидали студию. Нет, возбужденные спорами о путях нашего творчества, мы не расходились подолгу, до самого позднего вечера.

Режиссеры и операторы, редакторы и проявщики и даже Остап — единственный шофер студии — все были полноправными участниками дискуссий на темы: можно ли восстанавливать факт в кинохронике? и не будет ли это попросту примитивной инсценировкой? можно ли средствами документальной съемки создать фельетон, этюд, новеллу? и главное, что же такое кинорепортаж и в чем его «изюминка»?

Все эти вопросы волновали, как, впрочем, не забыты они и сейчас. Но тогда в нашей церкви атмосфера часто накалялась. Друг друга мы обвиняли, охваченные жаждой истины, во множестве «измов», вплоть до изобретенного здесь же на студии «мистического импрессионизма». Именно так определили тогда мои



Роман Григорьев. 1932 год

кадры огня, полыхающего над металлом, силуэты людей на фоне плавки, дымы и световые эффекты в сюжете, что я заснял на новой домне Макеевского металлургического завода. Операторы — авторы сюжетов для киножурнала — то объявлялись «ведущими», а то, наоборот, в зависимости от накала критики, предавались «анафеме» с перечислением той порции «измов», которую, по мнению оппонента, они заслужили. Это были времена бесконечного творческого поиска. Камера в наших руках была не только механизмом, осуществляющим съемку окружающей нас жизни. Это само по себе было немалым, но мы стремились постичь значение ее общественной силы, стремились научиться владеть этой силой и видели в овладении камерой лишь начало своего творческого пути.

Казалось, мы выпускали на экраны новые, удачно заснятые и смонтированные киножурналы. Но, приезжая на съемку в грузовике с надписью «Кинохроника», мы вдруг оказывались в толпе мальчишек, кричавших, что приехали съемщики с кинофабрики и опять будут снимать «веселый и радостный день!» Что за веселый, что за радостный день? Мы недоумевали... И тогда кто-то вспомнил: ведь именно так начинаются все наши киножурналы. Именно с таких вот звонких надписей, бесконечно гласивших одно и то же: про «веселый и радостный день» на заводе, в колхозе, в яслях, в больнице. Из них, увы, и состоит наш «Тыждень»...

Так, часто в спорах на высокие материи мы забывали главное: умение говорить просто. И насмешки мальчишек вырастали в своем значении, становились еще одним уроком на нашем пути киножурналистов.

Работы было много, все мы спешили идти в ногу с жизнью, понимая, что только она, жизнь, может подсказать нам главные темы и способы их воплощения в кадре — в этом, во многом загадочном для нас, маленьком, но боевом прямоугольничке кинопленки.

●

В те далекие времена на Харьковском авиационном заводе конструктор К. А. Калинин создавал самолет, первоначально названный «Летающее крыло», могущий поднять в воздух сто двадцать пять пассажиров. На Украине уже были известны калининские пассажирские и спортивные самолеты. На борту их фюзеляжей красовалась эмблема «К» — заглавная буква фамилии конструктора. Весной 1932 года я летал на таком «Калинине» в один из первых колхозов Херсонщины для съемки сверхраннего сева на юге Украины. Со спортивного «Калинина» я вел киноохоту и за парящим в небе планером «Треугольная бабочка» — детищем студентов Харьковского авиационного института.

«Летающее крыло» напоминало мне сомкнувшую свои половинки ракушку. К крылу — комфортабельному салону на 125 спальных мест, было прикреплено шесть ведущих моторов; еще один, толкающий, помещался позади, на спине этой, как я назвал крыло, ракушки. Два коротких, по-детски выглядящих фюзеляжа заканчивались хвостовым оперением самолета.

Заглавная буква фамилии Калинина и цифра «7» — по количеству моделей «Летающего крыла», составили эмблему «К-7».

О масштабах «К-7» можно было судить по его «парадным» входам, проходившим в шасси над шестью, ростом в человека, колесами. Ступени взбегали внутри этих двух тоннелей, над сложной системой шасси, похожих на два маленьких автобуса, несущих на себе корпус этого невиданного самолета.

Но я забежал вперед и описал здесь облик уже готовой машины. А пока что строящееся сооружение не сразу наводило на мысль о самолете. Бесконечные леса вокруг него занимали всю площадь заводского цеха, а рабочие напоминали скорее матросов, подвешенных в люльках вдоль борта океанского лайнера. Там, на заводе, стараясь подчеркнуть масштабы, оригинальность и сложность конструкции, я и вел свои короткие кинозарисовки о рабочих и инженерах, о вырастающем перед моими объективами самолете «К-7».

Главного конструктора Константина Алексеевича Калинина мы часто встречали в цехах завода. Его неизменная из коричневого бобрика куртка мелькала в таких закоулках строящегося самолета, куда ни кинокамеру, ни осветительную лампу невозможно было даже просунуть. Калинин подолгу сидел или лежал там на спине, о чем-то размышлял и казался мне словно бы навсегда вплетенным в бесконечные узоры конструкций своего летающего крыла. Один или два раза мне удалось заснять его, несмотря на протесты, когда зажженная лампа осветила его в очередном убежище.

Постепенно накапливалась в моих кассетах интересная летопись строительства. Шли дни, месяцы; я уже снимал, как в «Летающем крыле» отделывались каюты. Сквозь большие иллюминаторы пассажиры смогут любоваться зрелищем земли и неба, и тогда вспоминались фантастические корабли из «Аэлиты» и «Гиперболоида инженера Гарина»... Чувство это впервые возникло у меня, когда однажды вечером в свете прожекторов самолет был выведен наконец из цеха на летное поле.

Жители Харькова знали о строительстве и в выходные дни сотни отдыхающих горожан любовались из лесопарка, примыкавшего к заводу, обкаткой самолета, опробованием его семи моторов, первыми разбегами «Летающего крыла» по полю, первыми его взлетами и посадками.

Для меня, кинооператора, это был интересный материал. Я старался заснять не только происходящее на летном поле, но и харьковчан, наблюдающих за первыми шагами нового своего земляка.

В печать уже просачивались сведения об этом самолете. Описывались летные качества и, конечно, необычная его форма. Вскоре, после первых испытаний в воздухе, стало известно и о предстоящем полете «К-7» в Москву, на празднества в День авиации. Где-то в душе притаилась мысль, что и я стану участником этого перелета и смогу заснять «Летающее крыло» над столицей.

Но пока что оператору не разрешалось пролететь на нем даже над заводским аэродромом.

Конечно, я не мог быть месяцами прикован к этому сюжету. Работы у кинохроникеров всегда было по горло. Первый трактор сошел с конвейера Харьковского тракторного завода. Выдала сталь первая бессемеровская печь на Енакиевском металлургическом заводе. Снимая, я любовался фейерверком искр углерода, выдуваемого во время плавки из металла. В Краматорске камера моя нацеливалась в сторону нового мощного блюминга в ожидании, когда он по своим рольгангам пошлет первые раскаленные слитки...

Кинооператоры все лучше и лучше снимали в шахтах и на заводах. Их увлекали композиции строек, и хотя мы не научились еще по-настоящему снимать человека — зачастую видели в нем лишь придаток к стройке или к машине, все же производственная тема прочно вошла в наши творческие поиски.

Мы отправляли снятую пленку с летчиками и машинистами паровозов, с проводниками поездов и просто с попутными пассажирами. Все эти люди охотно помогали нам — они словно бы заражались от нас девизом кинохроники: скорость и еще раз скорость! Операторы и режиссеры, проявщики и копировщики научились считать не только метры пленки, но и минуты, часто решавшие выход

на экран очередного киножурнала. Не раз к вечеру того же дня, когда произошла съемка, или в крайнем случае на следующий день экстренный выпуск киножурнала появлялся на экранах кинотеатров, а уходящие по расписанию самолеты вылетали со сверкающими коробками нашего «Тыждня», доставляя их во все областные центры Украины.

Для нас обычной была картина, когда директор студии выбегал из лаборатории с рулоном еле высохшей пленки в руках. «Клей, Шапсай, клей!»— кричал он на ходу и не уходил из монтажной, пока не заканчивался монтаж экстренного выпуска, ну хотя бы киножурнала, посвященного новогодней елке, обретшей тогда право на жизнь благодаря Павлу Петровичу Постышеву, секретарю Центрального комитета КП(б) Украины.

Операторы Украинской хроники не часто снимали Павла Петровича Постышева, хотя он все время находился в гуще событий, на заводах и в совсем еще молодых колхозах.

Я помню съемку в коммуне имени Дзержинского. Помню, как снимал Постышева среди коммунаров, и как будто сегодня вижу крепкую его фигуру в полувоенной ловко сидящей гимнастерке, его словно присыпанные пеплом и распадающиеся во все стороны волосы. Я снимал его и в толпе бывших беспризорников-коммунаров, смотревших на яркие огни первой в их жизни новогодней елки.

Павел Петрович Постышев и Григорий Иванович Петровский познакомились в тот день с фотоаппаратом «ФЭД», созданным руками этих ребят. Мне удалось тогда заснять, как Постышев зажигает огни елки, а мы, операторы, не успевая «поставить кадр», все просим его повторить, показать перед нашими объективами, как от его руки один за другим вспыхивают веселые огоньки свечей на зеленом деревце.

Где сегодня все эти кадры? Знаю, что долго они сохранялись в киноархивах Украинской студии, но пришла война и то, что не удалось вывезти, было сожжено перед приходом фашистов.

Помнятся и специальные выпуски: о рекорде Алексея Стаханова, о маневрах, где впервые был продемонстрирован парашютный десант в 200 человек, специальный выпуск о победе киевского «Динамо» над национальной командой Турции. Все это создавалось в полукустарных условиях маленькой студии в церкви на Староверной улице в Харькове.

Прошло с тех пор много лет. И если бы сохранился аппарат Шуры Шаповалова, молодежь смотрела бы на него, как на доисторическое ископаемое. Сегодня на студиях работают проявочные, копировальные и другие автоматы. На многих процессах введена электроника и вычислительная техника.

На одной только Центральной студии документальных фильмов, где я работаю, сегодня в строю 90 боевых, объехавших полмира кинооператоров. Но сегодня... от момента хроникальной съемки и до ее выпуска на экраны страны нередко проходит две, а то и больше недели. Темпы отошли к телевидению, с его сиюминутным показом происходящего события.

●

Строительство «Летающего крыла» было из ряда вон выходящим событием, событием экстракласса, и в какой бы точке Украины я ни находился, достаточно было звонка из Харькова, и я сворачивал съемки и мчался на завод, к своему «герою».

К концу лета 1933 года самолет начал осторожно взлетать и совершать первые свои посадки. Настало время обратиться к Главному конструктору с просьбой разрешить съемку «Летающего крыла» в полете. Но летчик-испытатель самолета М. А. Снегирев не пошел нам навстречу. Съемка с соседней, летящей в отдалении машины вряд ли могла нарушить режим испытаний, и мне подумалось, холодок Снегирева возник из-за не раз встречавшегося мне среди летчиков суеверного что ли отношения к фотографированию, когда работа еще не завершена. Но прошло еще некоторое время, согласился и он, тогда-то в один из томительных дней ожидания с завода наконец сообщили на студию, что завтра

«К-7» будет долго летать и съемка для нас разрешена.

В предстоящем полете заводские специалисты будут определять скорость самолета на так называемом «мерном километре»; здесь мне коротко придется рассказать, что это за «мерный километр».

По точным наземным ориентирам — между Харьковским тракторным заводом и тригонометрическим пунктом, что в пяти километрах после совхоза имени Фрунзе, — самолет «К-7» будет лететь на одной и той же скорости. Туда и обратно. На этом выверенном отрезке пути проверяется — «отлаживается» — работа приборов, таких, например, как показывающие расход горючего или смазочных материалов, напряжение аккумуляторов и других агрегатов машины. Расстояние и время пролета между двумя пунктами известно, следовательно, проверка приборов будет здесь точной.

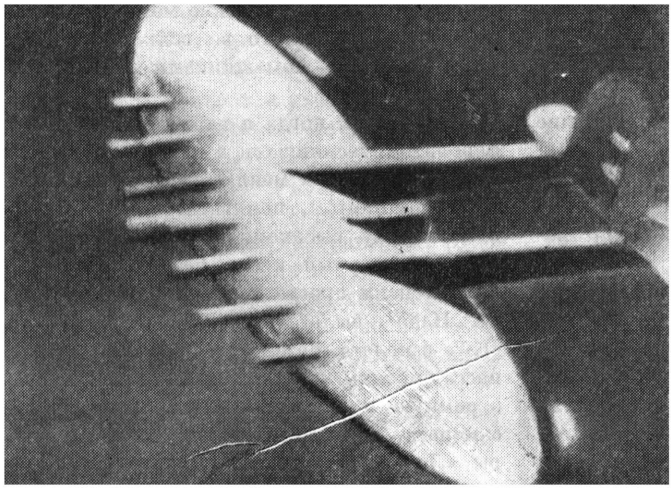
...Сегодня, когда в бесконечных просторах мироздания человек научился отыскивать одну-единственную нужную ему точку, когда спутники и космические станции движутся по точным, заданным человеком маршрутам, мой рассказ о «мерном километре» вызовет улыбку у молодого человека. Но тогда, сорок лет назад, такие методы были если не единственными, то во всяком случае, самыми верными помощниками в испытаниях самолетов.

До сих пор, когда я гляжу на десятки циферблатов, теснящихся в пилотских кабинах, они остаются для меня загадкой, непостижимым лабиринтом, понятным лишь человеку, отмеченному высокой звездой авиатора. Но понятие «мерный километр» было и для меня житейски просто и понятно.

...Надо было эффектно показать наш «К-7» в полете, но не один, а в паре с другим пассажирским самолетом. Снимая эти две — огромную и обычную — машины с третьего самолета, я хотел наглядно показать размеры «Летающего крыла». Все это требовало совещаний с пилотами трех самолетов, с инженерами, штурманами. Нужно было договориться о дистанции между «К-7», пассажирским «К-5» и самолетом кинооператора в момент съемки. Рассчитать взаимную скорость, высоту, время и место, где произойдет встреча трех самолетов.

Организация съемки, естественно, обеспечивала максимальный покой командиру «Летающего крыла» Михаилу Артемовичу Снегиреву.

И. Доронин, Роман Григорьев и А. Ляпидевский. 1936 год



Самолет «К-7» в полете

Главный утвердил наши предложения. Он даже был доволен. В пассажирский самолет, который я предложил отправить вместе с «Летающим крылом», Калинин велел посадить заводских специалистов. В воздухе они полюбуются своим детищем, проследят за режимом полета «К-7». А кинооператор будет снимать из открытого биплана «Р-5» (были тогда такие двухместные самолеты-разведчики с максимальной скоростью 220 километров в час).

Брать в полет ручной, приводимый в действие заводной пружиной аппарат «Кинамо» не было никакого смысла. Кассета его вмещала всего 25 метров пленки, а этого мало для предстоящей съемки. Мой самолет, как условлено, будет находиться возле «К-7» всего пятнадцать минут и на перезарядку «Кинамо» в полете не хватит времени. В те годы мы только начинали снимать ручными автоматическими аппаратами и чувствовали себя уверенней со стационарными, укрепленными на штативе французскими «Дебри» или американскими «Белл-Хавэлл». Я взял в полет аппарат «Дебри» с кассетой на 120 метров. Кинокамеры приводились тогда в действие не мотором, а равномерным — 16 кадров в секунду —верчением рукоятки. Вертеть ее нужно было умело, и операторы подолгу тренировались в этом деле.

Снимая с самолетов, операторы терпели массу неудобств. Им приходилось втаскивать в тесную кабину громоздкие аппараты и штативы, крепить их «намертво» веревками и проволокой, причем крепить осторожно, чтобы острыми ножками штатива не проткнуть самолет, состоящий из ткани, тонкой фанеры и в лучшем случае из тонкого дюраля.

В тот день, взобравшись в самолет, я кое-как примостился возле своего аппарата. Он почти не оставлял мне места, и я стоял в кабине, высунувшись из нее по пояс. Лететь в таком положении, да еще спиной к движению самолета, предстояло долго.

Пока я и летчик возились с установкой кинокамеры, мы не заметили, как «Летающее крыло» вырулил на старт, взлетел, и мы лишь услышали затихающий гул его моторов. Тогда и мы заспешили вслед. Разведчик с нелепо торчащей фигурой оператора бросился догонять своего героя. Уже находясь в полете, я увидел третьего нашего компаньона — пассажирский «К-5», разбегающийся по заводскому полю.

Как я говорил, лететь мне пришлось спиной к движению. Потоки воздуха сильно обдували

меня, но я не заметил бы неудобств полета, ссли бы не кончик ремешка от авиашлема, сильно хлеставший по лицу. Свободной рукой (другая, словно бы страхуя, крепко держалась за кинокамеру) я пытался поймать ремешок и заправить его под клапан шлема. Так, очевидно, продолжалось минут десять, и за это время мы успели приблизиться к району встречи.

Аппарат мой, к счастью, чтобы ветер не задувал в него, был отвернут к правому борту самолета. Я сказал «к счастью», ибо именно такое положение кинокамеры сыграло решающую роль в том, что мне через несколько минут пришлось заснять и пережить...

Мы спокойно летели на высоте не более четырехсот метров над землей. Я был в восторге от того, что добился этой съемки и словно бы видел уже сенсационные кадры, в которых огромность «Летающего крыла» подчеркнет идущий рядом самолетик «К-5». Именно самолетик, а не самолет, ибо смотреться он в воздухе будет так, как если бы мы сегодня сняли пятитонный грузовик «Белаз» рядом с автомобилем «Жигули» или «Запорожец».

Теперь я любовался уплывающим в фиолетовую дымку городом и мягкой в предвечернем свете зеленью полей. Именно это воспоминание заставляет меня думать сейчас, что дело происходило уже после пяти часов дня.

Покой окружающего пространства словно бы передался и нашему самолету. Ремешок был заправлен под шлем и больше не хлестал меня. Мотор, будто далеко-далеко, звучал глухо и ровно, и мы, словно бы только вдвоем с киноаппаратом, совершенно одни плавно неслись навстречу своей цели...

Вдруг я чувствую сильный удар в спину и сквозь шум мотора слышу крик летчика. Обернувшись, я прежде всего увидел его руку, показывающую вправо от нашего самолета туда, где не более, чем в трехстах метрах от нас, как бы вырезанное ножницами из серебряной фольги плыло над землей «Летающее крыло».

На фоне темно-зеленых полей и тихого светлого неба оно было прекрасно. И хотя второй самолет еще не подлетел, я стал готовиться к съемке. Но уже в следующее мгновение мне показалось, что «К-7» не просто летит по своему курсу, а зачем-то чуть-чуть кренится, будто летчик решил изменить высоту полета или надумал посадить «Летающее крыло» на зеленый ковер совхозного поля. Но зачем? — пронеслось в мыслях. И тогда страх начал заползать под мой шлем. Летчик кричал все сильней и, не переставая, ударял и ударял меня рукой. Он требовал каких-то немедленных моих действий, и я, не понимая еще всего ужаса происходящего, начал вертеть ручку кинокамеры.

Аппарат мой, как я сказал, был повернут именно в ту сторону, где я увидел «К-7». Нагнуться и заглянуть в лупу, чтобы проверить кадр, я не мог и снимал вслепую, только вертел рукоятку и одновременно левой рукой медленно, вслед за скользящим к земле «К-7», наклонял книзу панораму штатива.

Я понимал, что должен сосредоточиться, сжаться и, не имея времени заглянуть в аппарат, точно соизмерять степень и скорость его уклона, следя за движущейся к земле целью. Только это я должен делать — и ничего больше!

А «Летающее крыло» все ниже и ниже, оно уже под нами, и летчик, понимая, что я работаю, ведет наш разведчик с глубоким правым креном, дает мне возможность видеть и снимать происходящее. Как снайпер нацеливает свое оружие, как оператор устанавливает свой кинокадр, летчик тоже целится теперь корпусом самолета в ту единственную бесконечно важную для нас обоих серебряную мишень.

Я гляжу на ослепительно белый, даже с расстояния поражающий своими размерами «К-7». Неужели у меня на глазах сейчас погибнут люди, заключенные в этот, ими созданный, сверкающий в последних лучах солнца самолет! Их двадцать человек. Экипаж, инженеры, ученые!

...Вспомнился почему-то мальчик, увиденный сегодня на аэродроме. Ему не более двенадцати лет, а он как зачарованный глядел на «Летающее крыло». С высоты пилотской рубки его окликнул Снегирев... Сейчас в ме-

ня словно бы вплывают голубые глаза того мальчика. Он часто прибегал на аэродром и теперь вот провожает своего отца в полет.

...А я продолжаю и продолжаю вертеть ручку аппарата. Экспозиция для воздушной съемки установлена еще на земле. Я уверен в качестве изображения, наносимого сейчас на пленку. Но главное для меня другое: не упустить из кадра устремившийся вниз и немного в сторону моего самолета гибнущий «К-7»!

Никакого огня или дыма, никаких разрушений на самолете. Внешне все просто: «К-7», как бы нехотя, изменил горизонтальный полет и идет теперь на последнюю свою посадку...

...Онемевшей рукой я продолжаю снимать до тех пор, пока «Летающее крыло» легко и словно бы осторожно касается земли. Мгновение — и все его прекрасные линии как бы двоятся на моих глазах, и в следующий миг самолет словно раздуло, из него вырывается огромное пламя. Оно взметнулось кверху, почти до нашей высоты, и в следующую секунду я уже снимаю уходящий в тихое небо черный, похожий на смерч столб дыма.

Шесть тонн бензина нес в своих баках «К-7», и огонь сразу поглотил самолет и людей. Тело Снегирева, зажавшего в руках штурвал и, очевидно, пытавшегося избежать удара и как-то совершить посадку, последним извлекли из рубки, на полтора метра ушедшей в землю.

...Самолет наш все с тем же креном обходит пожарище. Он дважды пролетает вокруг замершего в небе черного дыма, и я не замечаю, что летим мы в каких-то пятидесяти метрах от земли. Снижаясь, летчик позволяет мне до конца вести съемку, и когда ветром относит дым, я вижу впечатанный в землю эллипс «Летающего крыла». Но порой мне кажется, это всего лишь сожженная трава на месте упавшего самолета. Языки угасающего пламени и дым закрывают от меня происходящее...

Разведчик наш дважды, как по винтовой лестнице, сверху вниз и снизу вверх, облетает пожарище, а затем резко отворачивает в сторону, торопясь к городу. Мы совершаем беспорядочную, неточную посадку на заводском аэродроме. Навстречу бегут люди. Их много, весь завод! С огромного расстояния, не менее чем 15—20 километров, люди видели дым и мы — летчик и кинооператор,— первые, кто расскажет о случившемся. Но мы теряем остатки самообладания. То, что произошло, можно пережить один только раз в жизни. Потом, на фронте, мы, военные кинооператоры, видели, как гибнут самолеты. Вражеские и свои. Мы снимали воздушные бои, летали сами на боевые операции и объективы кинокамер провожали до самой земли объятые пламенем машины. Но то, что случилось тогда, произошло в мирные дни, за семь лет до начала войны.

...Перебивая друг друга, я и летчик бессвязно рассказываем стоящим вокруг, каким-то, ставшим беспомощными, притихшим людям. Кто-то начинает отвинчивать мою камеру, отвязывает штатив, помогает мне выбраться из самолета.

Я оставляю на заводе аппаратуру и снятую пленку и от этого как-то сразу перестаю быть участником трагедии. Трамвай на конечной остановке подбирает меня и здесь только я чувствую, как много пережито в этот день. В трамвае люди говорят о своих, быть может, важных, но таких сейчас чуждых мне делах. Это ранит: я не понимаю, как могут они спокойно говорить друг с другом, читать и дремать. Мне кажется, и они все видели; так почему же не кричат, не спрашивают у меня о драме, опалившей небо Харькова. Но и я молчу, силой сдерживая крик, рвущийся из моего сердца.

...Через несколько дней я увидел себя в комнате дяди Голдабея. Он и Мария Безвиконная молча сидели у моей постели. Приходили друзья и старались не говорить со мной о самолете.

Дни и ночи, как говорил потом Голдабей, я провел в горячке, звал какого-то мальчика. А когда я совсем пришел в себя, сердце мое было пусто. Я старался забыть — и не мог, как изо дня в день, из месяца в месяц перед объективом моей кинокамеры вырастало под потолком «Летающее крыло», и я на всю жизнь запомнил, что был его частицей.

Кинооператоры В. Фроленко и А. Кричевский с И. Папаниным

●

...Я пишу эти строки через сорок лет под Москвой, в Звенигороде. Здесь ничто — ни умиротворенный в своей бесконечности пейзаж, ни огромные воздушные корабли, один за другим пролетающие в небе,— ничто не напоминает о тех страшных мгновениях. И вдруг пришло оно — то далекое событие ко мне сюда в эту тишину и успокоенность, пришло и встало, как живое, будто случилось вчера, и я увидел завод, увидел людей его и самолет «К-7» на летном поле. Я все пережил заново. Поднялся в слепящий ярким деревом облицовок салон, увидел солнце, бьющее из округлых иллюминаторов...

А мысль твердит: не будь «Летающего крыла», не будь тех жертв — хотя жертвы всегда не совместимы со словом «жизнь»,— не было бы сегодня тех быстролетных кораблей, что плывут и плывут над моей головой и, кажется, теперь навсегда уводят меня от той далекой драмы.

...С тех пор я бесконечно много летал на наших советских самолетах. Они доставляли меня с кинокамерой на высокогорные пастбища Тянь-Шаня и в тихие лагуны Чукотки. В Беринговом проливе, с борта одномоторного самолета я снимал, как плывет мимо меня — рукой подать — Аляска. Меня высаживали посреди изумрудных полонин на Карпатах и у иссохших и древних колодцев в Кара-Кумах. Повсюду кинооператор, а проще — член экипажа, я вел свои съемки с самолетов, выносил по трапам ящики с бесчисленной своей киноаппаратурой. Или часами ждал, прилетит ли за нами самолет...

И всегда, за все эти сорок лет я знал: авиация — будни моей жизни...

Однажды мы двадцать два часа без посадки провели в самолете полярного летчика Черевичного над льдами и торосами Арктики. Мы летели затем лишь, чтобы сбросить из открытой двери самолета почту и свежих кур, свежие помидоры и боеприпасы четырем зимовщикам далекого острова Генриэтта, что в архипелаге Де-Лонга. Четыре метеоролога зимовали здесь, на крохотной скале, зажатой льдами, и третий год их невозможно было снять оттуда. Появление нашего самолета обозначало для этих людей продолжение жизни надежд...

И когда я летел к ним, измученным тяжким ожиданием, я словно бы говорил им и самолету: помните, как все это начиналось.

Арктика

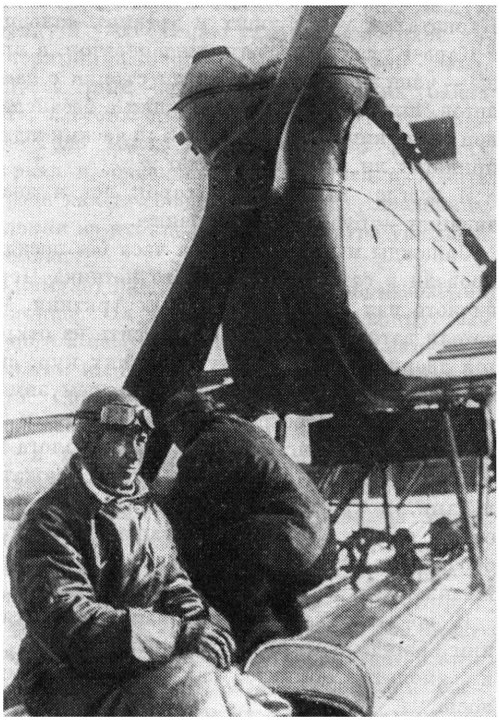
На рейсовом самолете полярного летчика Задкова я прилетел из Якутска в бухту Тикси вместе с другими пассажирами. Среди них были плотники и штукатуры, печники и даже часовщик. Арктика нуждалась в этих людях, а мне казалось, что я со всеми своими кофрами и ящиками с пленкой никому здесь не нужен. Пока я не знал людей и не имел определенного плана работы в этих местах, все представлялось мне трудным.

В Тикси — этом арктическом центре, где у причалов швартовались корабли, пробившиеся сюда Северным морским путем, где непрерывно садились на воду и взлетали самолеты полярной авиации, где множество людей, занятых своим делом, сновали мимо меня, это чувство отрешенности от происходящего было особенно сильным и беспокоящим.

Воздух Тикси был напоен каким-то особым, непередаваемым ароматом первооткрытий. Казалось, окружающие меня здесь люди лишь ненадолго задерживаются в этом пункте, отправляясь дальше в полярные экспедиции, во льды, к далеким метеорологическим станциям и поселкам. Где-то даже думалось, что так вот выглядел когда-то Клондайк, с его сильными, умеющими рисковать людьми.

Не помню сейчас, была ли здесь какая-нибудь гостиница. Из памяти совершенно испарилось место, где нашел я пристанище в первые два-три дня жизни в Тикси. Видимо, это целиком заслонил тот общий фон, о котором я говорил при прилете. Бесконечное людское движение и передвижение, уходящие и приходящие корабли, самолеты, чей неспокойный гул днем и ночью словно бы висел над Тикси,— все это поражало воображение нового человека.

Летчик И. Мазурук



Я стал обживаться, присматриваться, входить в разные двери, возле которых приколотые кнопкой висели бумажки с названиями очень важных служб и контор уже обретшего устоявшиеся традиции порта.

На второй или третий день я столкнулся на берегу с группой людей. Все они были веселы, оживленно разговаривали друг с другом и почему-то все, как на подбор, казались очень высокими. В центре группы, словно бы аккумулируя ее настроение, шел красивый человек в высоких, чуть ли не под кромку морского кителя болотных сапогах. Золотые шевроны на рукавах сияли на солнце. Из-под козырька морской фуражки со сверкающим крабом глядели серо-голубые глаза. Я узнал этого человека: фотографии его в те годы не сходили со страниц газет и журналов. Передо мной стоял летчик Мазурук, знаменитый Илья Мазурук.

Видимо, чувство одиночества и неустроенности заставило меня остановить Илью Мазурука. Я обратился к нему с просьбой уделить время, помочь подключиться к происходящим здесь событиям. Мазурук приветливо откликнулся и подумалось, что он не

только уделяет внимание залетевшему сюда кинооператору, но и чувствует тревогу человека, впервые попавшего в незнакомые ему условия. Илья Павлович сразу же посоветовал обратиться к Ивану Ивановичу Черевичному — полярному летчику, готовящемуся в ближайшие дни вылететь в далекий и трудный рейс к 82-й параллели в архипелаг Де-Лонга.

Дело в том, объяснял мне Мазурук, что в архипелаге, состоящем из нескольких скалистых островков, есть два, названные путешественником Де-Лонгом именами своих дочерей — Генриэтты и Жаннеты. На острове Генриэтты несколько лет назад была организована советская метеорологическая станция. История ее необычна, как, впрочем, необычно многое в Арктике. Льды цепко держат в своем плену архипелаг Де-Лонга. Но случается — это происходит раз в несколько лет,— когда ледовая обстановка меняется, ветры отгоняют к северу льды, и путь по чистой воде становится открытым.

В такой момент корабль со всем необходимым приблизился к острову Генриэтты. За считанные часы было выгружено на остров все необходимое для создания полярной станции. Были поставлены дом и склад, привезенные в разобранном виде. Затем корабль поспешил уйти, и на станции остались зимовщики — всего четыре человека.

К этому времени резко изменилась обстановка и льды начало снова гнать к островам Жаннеты и Генриэтты. Теперь до следующего случая ни один корабль, будь это даже ледокол, не сможет подойти к острову. Самолет же не сядет на торосящихся льдах, а расчистить посадочную полосу не под силу четырем людям. Третий год, подобно пленникам, живут они на одинокой скале, затерявшейся где-то в безбрежном океане.

Черевичному предстояло слетать на Генриэтту. За словом «слетать» стоит примерно 9 или 10 часов полета туда и столько же часов без посадки обратно. Слетать лишь затем, чтобы появлением своим над островом приободрить четырех зимовщиков, сказать, что они не забыты, пусть держатся еще. Лед обязательно отойдет, корабль приблизится к острову и сменит их, вывезет на Большую землю. Черевичный сбросит на остров мешки с письмами от родных и близких, сбросит свежие газеты, журналы и книги, сбросит боеприпасы для охоты, живых кур и даже свежие помидоры.

Я загорелся рассказом Мазурука. Ясно, что мне нужно устроиться на самолет Черевичного. Нужно для того, чтобы заснять весь этот необычный рейс!

Теперь я уже умолял Мазурука замолвить словечко. Но как это ни странно, при первой же нашей встрече Черевичный, быстро подсчитывая загрузку своего самолета, согласился взять кинооператора. Мне безусловно начинало везти. Ура! И я оказался нужным в Арктике!

Пусть читатель простит мне гиперболы. Но молодому человеку, считавшему в те годы, что без экспедиции в Арктику биография кинохроникера будет неполной, каждый полярник, протянувший ему свою руку, казался беспредельно красивым. Образ такого человека органически сплетался в моем сознании с тем большим и сильным, что являла собою в дни первых пятилеток Арктика. Я сравнил ее с Клондайком, где беспредельное стяжательство толкало человека на риск во имя добычи. Но все золото Клондайка не могло бы компенсировать человеку, пришедшему в просторы Советской Арктики, его волю к открытиям, его стремление проникнуть в тайны природы, его желание обжить наш далекий север.

Таким человеком был и Иван Иванович Черевичный или, как здесь его называли, «товарищ Жан», хотя далеко не каждый имел право так к нему обращаться. Среднего роста, поджарый и смуглый, с немного запавшими щеками, под которыми разгуливали желваки, со всегда веселой смешинкой в больших, очень больших глазах, Черевичный сразу же привлекал к себе людей. В его речи прослушивалась украинская певучесть и, я бы сказал, где-то проскальзывал единственный в своем роде говорок одессита. Я не спрашивал, откуда он родом, да и сейчас пишу его

портрет, выстраивая образ на чувстве, полученном в общении с этим прекрасным человеком. Его собранность в полете и неуемная общительность, шумная речь и веселость запомнились мне на всю жизнь.

Он поведет свою огромную двухмоторную летающую лодку «Н-275» к Генриэтте. Штурманом на ней полетит Валентин Аккуратов, также известный в Арктике человек. Он принимал участие во множестве полярных экспедиций. Радист Алексей Макаров молчалив и даже угрюм. Но в полете он был иным. Отрываясь от своего передатчика, он подолгу рассказывал мне об Арктике, о случаях из своей летной практики и легко поддавался на любую шутку и розыгрыш. Несмотря на очень тяжелый перелет к Генриэтте и обратно, все мы бесконечно разыгрывали друг друга, придумывали и писали на утащенных у Макарова бланках невероятные телеграммы друг другу и даже выпустили в этом полете веселую стенную газету.

Неизвестно почему, за Алексеем Макаровым утвердилось прозвище «Бендикс». В Арктике к нему привыкли, но для меня оно было внове, хотя слово «Бендикс» и варьировалось во множестве моих далеко не всегда остроумных шаржей в нашей стенной газете.

Бортмеханик Михаил Чагин был личностью незаурядной. Полярные летчики потихоньку спорили между собой за то, чтобы этот человек был в составе их экипажей. Очень высокий, с темной обветренной кожей лица, на котором светились лучистые голубые его глаза, в неизменной вязаной шапочке с помпоном и в затертой кожаной куртке — этот хозяин моторов и прочего многосложного оборудования самолета в нашем полете казался богом, которому все должны поклоняться. Мнение Чагина, слово Чагина, запрет Чагина были подобны приказу.

Летающая лодка «Н-275», когда я впервые оказался внутри машины, предстала лишенной обивки своих стен. В ее отсеках не было ничего лишнего. Почти всю площадь самолета заполняли баки с бензином. Заправленные под пробку, все эти гигантские емкости с горючим позволяли самолету находиться в воздухе без посадки до 26-ти часов. Действительно, самолет можно было назвать летающим баком!

Расстелив на баках спальные мешки, мы отдыхали. Здесь же, принеся из кухни миски со щами, мы обедали, здесь же на баках, расстелив два склеенных листа ватмана, сооружали мы свою стенную газету под названием «Заполярная сечь». Родилось это название из-за того, что Черевичный всегда начинал свои обращения к экипажу со слов: «...Товарищи запорожцы»... И первым моим рисунком в газете стал наш самолет: оседлав его, неслись над льдами запорожские казаки с развевающимися своими чубами, в широченных шароварах и с кривыми саблями вместо пропеллеров.

А пока что перед вылетом мне нужно было показать Чагину весь мой груз и разместить его в самолете. Нужно было раздобыть себе оленью кухлянку и оленьи штаны, оснаститься сапогами, одним словом, нужно было экипироваться для полярной экспедиции, а сюда входило и теплое белье, и добротный свитер, и шерстяные носки, и перчатки. Шлем мне сразу же дал Черевичный. Старый, видавший виды авиационный шлем, которым я очень гордился, но за всю нашу экспедицию не воспользовался. Городская кепка верно служила мне в полете и в моменты съемок, когда пришлось над Генриэттой высунуться из иллюминатора рубки пилота, и потом во время различных посадок на Чукотке, когда я отправлялся в надувной резиновой лодке на берег и нужно было отмахиваться кепкой от мошкары.

В дни ожидания вылета на Генриэтту возле Тикси случилось происшествие, лишь чудом не закончившееся трагически. У одного из гидросамолетов полярной авиации в воздухе загорелся мотор. На самолете были пассажиры, и летчик, увеличив скорость, повел машину вниз, чтобы сбить пламя. Он кое-как посадил ее в тундре и, к счастью, до морского берега здесь было всего 2-3 километра. Пламя было погашено; по радио вызвана помощь, люди прошли к берегу, где их забрала другая машина. Но что было делать с целехонькой,

Кинооператор М. Трояновский, снявший немало исторических кадров в трудных условиях Арктики

сидящей на болоте, летающей лодкой? И в Тикси узнали, а новости здесь распространялись подобно беспроволочному телеграфу, что Илья Павлович Мазурук решил поднять эту машину из болота в воздух.

Черевичный тогда все еще находился в ожидании «добро» на вылет, и мне было разрешено подключиться к аварийной группе Мазурука.

Он доставил на болото необычный груз: доски и бидоны с тавотом, домкраты, длинный морской канат и даже топор. Снимая, как люди несут весь этот груз, я не понимал, зачем необходимы такие предметы. Но вот, прошагав по болоту, аварийная группа в несколько приемов перенесла доски, тавот, канат и топор к месту аварии. Здесь Илья Павлович уселся в самолет и первым делом запустил моторы, как следует прогрел и проверил их. Одна из досок, подобно свае, была вбита торчком в болотистую почву позади самолета. Затем канат привязали за хвостовое оперение и другим концом к доске. Остальные доски подсунули под самолет и проложили их по обе стороны редана (киль гидросамолета). Доски обильно смазали принесенным сюда тавотом. На болото выбросили все, что облегчило бы вес самолета. Слили бензин и в баках оставили лишь столько, сколько понадобится, чтобы взлететь. Наконец все готово. Моторы работают, набирают бешеные обороты. При таких оборотах нужно взлетать и в момент, почувствованный только им одним, Мазурук подал сигнал рукой. Канал разрублен топором. Машина, неуклюже рванувшись вперед, с десяток метров скользит между досок, дрожа от напряжения под тягой своих моторов, она прочесывает борозду и, круто набирая высоту, взлетает!

Все, кто находится здесь, аплодируют. Все — кроме кинооператора, прильнувшего к глазку визира и вертящего рукоятку своей камеры. Мазурук тут же посадил машину на воду, а мы, побросав здесь все принесенное и забрав лишь «для памяти» топор, отправились к берегу, чтобы вернуться в Тикси.

Наконец пришел день и час, когда «Н-275» получил разрешение на вылет. К этому времени было подсчитано и проверено все, что возможно,— и загрузка самолета, и общий его полетный вес, включая аварийные палатки, надувные лодки, аварийный запас продуктов и специальную рацию, и главное, количество бензина, которого должно хватить

Летчик И. Черевичный

на весь этот дальний перелет. Нужно было так рассчитать свой вылет, чтобы появиться над островом Генриэтты в наилучшее световое время. Приближался сентябрь, арктическая навигация заканчивалась, и хотя полярная ночь еще была далека, все же наиболее светлое время отсчитывалось теперь на минуты.

Но вот двухмоторная наша летающая лодка заскользила по водной глади и, оставляя за собой буруны вспененной ею воды, взлетела и, сделавши круг над Тикси, легла на курс. Я глядел в иллюминатор на уходящую бухту, где с первого же дня было столько неуверенности и волнений, где мне удалось провести первые съемки. Впереди еще не меньше десяти часов полета, я не торопился приступать к съемке, тем более что дверь в кабину пилотов была плотно прикрыта. Кроме них в самолете находился только я и принимавший участие в этом перелете начальник Политического управления Главсевморпути Л. Н. Белахов.

Самолет набрал высоту, вышел за облака, и теперь они, просвеченные лучами, казались нагромождением замков и человеческих профилей, пушистых гор и скалистых ущелий. Именно с этого фантастического зрелища и начались мои съемки полета на Генриэтту.

Моторы работали глухо и ровно. Начались будни нашего перелета. Мне было поручено приготовить обед на специальной плитке, и я занялся этим сложным делом. В моем распоряжении были прекрасные свежие продукты и в общем, как я ни старался убить свое время, занять его мне пока было нечем. Пока варился борщ, я успел даже прикорнуть на одном из баков. Наконец я отправился к летчикам и, примостившись где-то у них за спиной, сделал первые кадры работы экипажа в пути.

Никто не обращал на меня никакого внимания и постепенно в кассетах моих уже начала скапливаться пленка с изображением Черевичного, все время говорящего по радио, штурмана, склонившегося над своими картами, и радиста, отбивающего на ключе свои сообщения (их нужно было передавать через определенные промежутки времени). Самого Черевичного хотелось заснять побольше, в разных его позах, в интересных поворотах головы и скупых, выразительных жестах.

Отсняв несколько кассет своим ручным аппаратом «Аймо», я вновь отправился на нашу кухню, где борщ уже был готов.

Люди отрывались от работы, чтобы поесть, и вновь погружались в свои дела. Нужно сказать, что не только борщ, но и тушеное мясо, свежие овощи и чай с вареньем — все это было мною подано к столу наших летчиков.

Здесь мы постепенно стали входить в облачность, и сколько Черевичный ни пытался поднять машину вверх, пробить этот фронт

и вновь выйти к солнцу, ему это не удавалось. Самолет, проходя в облаках, начал обледеневать и вскоре под тяжестью, казалось бы, микроскопической кромки льда, покрывшей весь его корпус, настолько отяжелел, что единственным способом избавиться от опасного обледенения было покинуть облака и резко снизиться. Теперь мы уже летели над самой поверхностью океана, забитого торосами бесконечных льдов.

Погода ухудшилась, туман стлался над льдами и самолет наш на огромной скорости (по тем временам это было всего лишь 250—300 километров в час!) несся над льдами. Черевичный, ведя стремительную свою машину, временами буквально «перепрыгивал» через торчащие там и тут торосы. Эта акробатика продолжалась четыре часа. Люди на самолете занимались будничными своими делами. И только мне, впервые оказавшемуся в таком перелете, все казалось неясным, пугало, заставляло домысливать, вернее, продумывать все возможные варианты «на такой случай».

А самолет все продолжал и продолжал свой бреющий полет. Ко всему еще мы потеряли радиосвязь с центром. Вернее, мы слышали сигналы Тикси и других радиостанций, настойчиво спрашивающих, где находится наш самолет в эту минуту. Но никто — ни Тикси, ни мыс Шмидта, ни другие станции — нас не слышал.

Конечно же, причин для моего беспокойства было хоть отбавляй, и я успокоился лишь в момент, когда из пилотской кабины поступило ко мне требование принести чаю и кофе, а для «Бендикса» каких-то особых, сейчас уже не помню названия, любимых им конфет.

Но вот снова заголубело небо. Самолет поднялся до нужной ему высоты и от сердца у меня теперь отлегло. Нужно сказать, что и на бреющем полете, когда, казалось, в самолете все было напряжено, шутки среди экипажа «Н-275» не прекращались. Аккуратов вместе с Макаровым сочинили телеграмму на имя Белахова. Сохраняя стиль Ивана Дмитриевича Папанина, телеграмма гласила: «Какого черта носитесь по небу без всякой цели, возвращайтесь Тикси или приму вас на борт ледокола такого-то числа в бухте Амбарчик. Начглавсевморпуть Папанин». Телеграмму эту Макаров с невинным видом вручил Белахову. Тот, не предполагая розыгрыша, забеспокоился. Его полет на Генриэтту в самолете летчика Черевичного был спланирован заранее. Дальше предстояло встретиться с коллективами нескольких полярных станций. И вот столь неожиданная, резкая телеграмма Папанина. Лежа в своем спальном мешке, Белахов размышлял. А я, не дождавшись окончания розыгрыша, крепко заснул. Проснулся я от каких-то ударов, ничего со сна не понимая. Пинки и удары сыпались на меня, подобно граду. Белахов понял, наконец, что его разыграли. Но направили его по неверному пути, сказав, что инициатором этого дела был я. И радостный оттого, что никакого папанинского окрика не было, Белахов вымещал на на мне свою радость и отмщение одновременно.

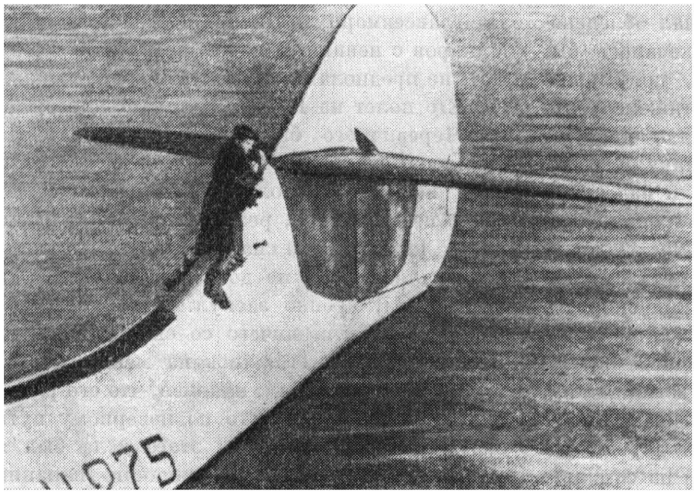
Вся эта кутерьма происходила еще в период бреющего полета и являлась лучшим свидетельством спокойствия всех участников экспедиции. Трудности обычны для них здесь, на Севере, и люди умеют преодолевать их.

Но подходит время, и приближается архипелаг Де-Лонга. Все, что нужно будет сбросить зимовщикам, сложено возле двери.

Мы подлетаем к Генриэтте. Я еще раз оговариваю с Черевичным моменты съемки. Снизившись, Черевичный сделает правый крен, чтобы с места второго пилота я заснял выход нашего самолета на Генриэтту. Затем, пока я не перебегу к открытой двери, Чагин не начнет выброс груза. Если опоздаю, самолет пойдет на второй круг.

Иван Иванович точно рассчитывает все свои повороты. Их нужно совершить так, чтобы мешки в нужный, избранный для этого точный момент упали на цель, а не вдалеке от крохотного этого островка. Сейчас на самолете все немножко возбуждены. Остров уже виден. Люди вглядываются в него, кричат, заметив фигурки зимовщиков на снегу. Но я в крохотное стеклышко визира своего аппарата вижу лишь смутные очертания острова, похожего на перевернутое вверх дном блюдечко.

Я успеваю заснять, как полетели вниз все



А. Кричевский во время съемок на Чукотке

мешки, успеваю перебежать в кабину, успеваю сесть в кресло и сквозь открытое окно снимаю теперь, как в крутом вираже, совершаемом нашей летающей лодкой, внизу разворачивается заснеженное блюдечко. Я вижу два дома на нем. Я хочу видеть людей, там внизу, под самолетом, но в визире аппарата по-прежнему ничего не могу разглядеть.

Отчаяние, что я нацеливаюсь неточно, владеет сейчас мною. Что же делать? И я меняю объективы. Снимаю общий план острова, перебрасываю турель и перехожу на другой объектив — в надежде покрупнее заснять происходящее в этот момент внизу на острове.

Лишь через полтора месяца в Москве в просмотровом зале студии я увидел на экране свой материал. Четыре фигурки прыгали на снегу. Всеми своими жестами они говорили нашему самолету, что счастливы.

...А пока что, пролетев 11 часов к Генриэтте, я продолжал снимать, как Черевичный совершает прощальный свой круг над островом. Мы ложимся на обратный путь, и через несколько минут Генриэтта скрывается из моего кадра.

Лишь год спустя погода вновь повторила свой маневр. Ветры с материка отодвинули льды к северу и по чистой воде подошел к Генриэтте корабль. Мужественный караул острова был освобожден из своего четырехлетнего плена и на остров вступила другая смена.

...Мы летели обратно, и как бы в благодарность за содеянное нас больше не прижимало к земле обледенение, туман не застилал нам путь. И «товарищ Жан» решился отдохнуть. Он спит урывками, по полчаса, но все-таки спит, свернувшись калачиком под старым своим кожаным регланом.

Приземлились мы через 22 часа полета на водном аэродроме Шалаурово, что рядом с бухтой Амбарчик. Так закончился один из эпизодов моей «арктической» биографии.

Старейший

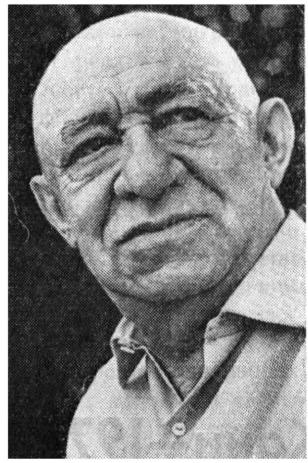
Александр Григорьевич Лемберг (1898 — 1974) прожил жизнь долгую, трудную и счастливую. Ровно шесть десятилетий назад началась его деятельность в русском кинематографе — сперва он был лаборантом, присматривался к людям новой, небывалой профессии, к человеку с киноаппаратом. Потом начал последовательно овладевать навыками операторской работы, став впоследствии одним из опытнейших документалистов страны.

Перед зорким оком камеры Александра Лемберга прошло немало событий нашего столетия, были среди них и те, что навсегда вошли в историю страны Советов. Старейшине кинопублицистического цеха принадлежат съемки на фронтах первой мировой войны, кинодокументы Октябрьской поры, хроника войны гражданской. Судьба хроникера бросала его в бои и на стройки, в столицы и на окраины, знакомила с сотнями людей, чьими усилиями рушился мир насилия и воздвигался новый жизненный уклад.

Александр Лемберг был сначала учителем, а потом — долгие годы коллегой выдающегося мастера хроники Дзиги Вертова, полноправным соавтором замечательных «Киноправд».

Самую ценную часть наследия оператора составляют кинокадры, запечатлевшие Владимира Ильича Ленина. Эти метры пленки он подарил человечеству навсегда. Они не стареют. Их с неизменно высоким волнением будут рассматривать и изучать наши потомки, по ним будут постигать преобразующую суть и величие нашей социалистической эры.

А. Г. Лемберг был не только талантливым хроникером. В 20-е годы он снимал игровые картины, позже сам снимался, часто выступал с многочисленными лекциями и статьями, в которых пропагандировал советское киноискусство.



Имя А. Лемберга, внесшего свой вклад в документальную кинолениниану, займет почетное место на страницах истории самого важного из всех искусств. А мы, младшие современники Александра Григорьевича, еще долго будем мысленно слышать его чуточку хриплый голос и перечитывать его статьи, письма и воспоминания...

В. Листов

Новые книги о кино

Актеры советского кино. Сб. Вып. 10. М., «Искусство», 1974, 271 с. с илл., 150 000 экз., 1 р. 47 к.

Асенин С. **Волшебники экрана.** Эстетические проблемы современной мультипликации. М., «Искусство», 1974, 288 с. с илл., 10 000 экз., 2 р. 29 к.

Вопросы киноискусства. Ист.-теор. сборник. Вып. 15. М., «Наука», 1974, 328 с. с илл., 6 800 экз., 1 р. 20 к.

Гинзбург С. **Очерки теории кино.** М., «Искусство», 1974, 264 с., 9 000 экз., 1 р. 31 к.

Кинокалендарь. 1974. М., «Искусство», 1974, 192 с. с илл., 50 000 экз., 69 к.

Кракауэр З. **Природа фильма.** Реабилитация физической реальности. Сокр. пер. с англ. М., «Искусство», 1974, 423 с., 10 000 экз., 1 р. 78 к.

Лебедев Н. **Внимание: кинематограф!** О кино и киноведении. Статьи, исследования, выступления. Общ. ред. и вст. статья В. Н. Ждана. М., «Искусство», 1974, 438 с. с илл., 9 000 экз., 2 р. 15 к.

Лебедев С. **Лента памяти.** Воспоминания кинооператора. М., «Искусство», 1974, 183 с. с илл., 15 000 экз., 90 к.

Освобождение. Киноэпопея. Авт. сценария Ю. Бондарев, О. Курганов, Ю. Озеров, М., «Искусство», 1974, 227 с. с илл., 20 000 экз., 3 р. 97 к.

Теплиц Е. **История киноискусства, т. 4. 1939—1945.** Пер. с польск. М., «Прогресс», 1974, 315 с. с илл., 2 р. 8 к.

Шмаков Г. **Жерар Филип.** Л., «Искусство», Ленингр. отд-ние. 1974, 231 с. с илл. (Жизнь в искусстве), 50 000 экз., 1 р. 34 к.

Р. Юренев

Канн—1974

Впечатления члена жюри

I. Воспоминания, воспоминания...

Каннский кинофестиваль 1974 года открылся новым фильмом Федерико Феллини «Амаркорд», что на одном из итальянских наречий означает «Я вспоминаю». Может быть, потому добрая четверть фестивальных фильмов была окрашена ностальгическими воспоминаниями о начале нашего века, о золотых 20-х годах, о добрых 30-х, героических военных... Что ж. Живущим сейчас людям действительно есть что вспомнить. Но важно не только *что* вспоминать, но и *зачем*.

Предамся-ка и я воспоминаниям, правда, о временах не очень давних. В 1963 году я был здесь в Канне, тоже в качестве члена международного жюри. Не новичок в фестивальных баталиях, я был все же несколько ошеломлен нарядной праздничностью каннского соревнования: парады кинозвезд, бои цветов, кавалькады костюмированных всадников, полный пляж полураздетых «старлеток», то есть девиц, мечтающих о кинокарьере или о сенсационном любовном приключении. Катали на яхте, возили на экскурсию в Монте-Карло, заключительное заседание жюри устроили на вилле принцессы Бегумы, вдовы какого-то Магомета, почитавшегося святым. Кинозвездам не было числа, но внимание фоторепортеров у звезд отбивали прибывавшие «инкогнито» Пикассо, Моруа, какие-то миллиардеры, генералы и, кажется, даже короли... Производило все это, сознаюсь, головокружительное впечатление, тем более что пальмы набережной Круазетт и лазурное сияющее море (названное одной из наиболее восторженных критикесс «нейлоновым»!) ежедневно, ежечасно, ежеминутно излучали праздничность, свет, аромат.

Море и пальмы и теперь были в наличии. Но погода была плохая. Да и весь фестиваль как-то поблек, принял более деловой, повседневный характер. Известных киноактеров было немного, приезжали они ненадолго, особым вниманием не пользовались. Старлеток не было. Кавалькад, сражений цветов, экскурсий на яхтах не было. На виллу Бегумы, правда, жюри возили. Кинорежиссеры, авторы соревнующихся фильмов появлялись на 2—3 дня, от силы — на неделю, устраивали после показа своих картин пресс-конференции и уезжали. Главными действующими лицами фестиваля оказались журналисты и прокатчики. Эти деловые люди, числом в несколько сотен, заполняли и зал фестивального дворца и четырехэтажную пристройку к нему, где расположились конференц- и просмотровые залы, фотолаборатории, телетайпы, конторы кино-, теле- и авиакомпаний, стенды и оффисы прокатчиков, пресс-боксы, редакции бюллетеней, транспортные агенты, переводчики, стенографистки и прочая, и прочая. И надо отдать справедливость — все это работало четко. Любую услугу, любую информацию можно было получить быстро.

Но фестивальным дворцом с его многочисленными службами не исчерпывалась география фестиваля. Параллельно набережной Круазетт в Канне идет узкая торговая улица Антиб, на которой расположено несколько небольших кинотеатров. Там с раннего утра до поздней ночи шли так называемые коммерческие просмотры. Продюсеры снимали залы и показывали прокатчикам и журналистам свои фильмы на предмет продажи и рекламы. В «рамки фестиваля» это официально не входило, но насмотреться там можно было

всего: от детских фильмов до откровенной порнографии, от экспериментальных опусов до стандартнейших поделок, от серьезных произведений подлинного искусства до возмутительной провокационной пакости. Если в официальную фестивальную программу входило тридцать полнометражных и десять короткометражных картин (из них 6—7 вне конкурса), то всего во всех залах за шестнадцать фестивальных дней было показано, по подсчетам журналистов, 320 фильмов из тридцати стран.

Положение члена жюри обязывало меня просмотреть всю официальную программу. Это составляло два полнометражных и один короткометражный фильм в день. Учитывая отсутствие синхронного перевода и необходимость все эти фильмы обсуждать и оценивать, посетить много коммерческих просмотров я не мог. Поэтому, за небольшими исключениями, придется коснуться лишь официальной программы, составленной влиятельной отборочной комиссией из представленных государствами и крупными кинокомпаниями фильмов.

Так значит — воспоминания.

Фильм Феллини интересен, неровен, спорен. После лучших своих картин — «Сладкой жизни» и «$8^1/_2$» Феллини пережил длительный творческий кризис, выразившийся сначала в отходе от реализма, в увлечении болезненной фантазией, а потом в декадентском разложении формы, в идейной невнятице, в капризной алогичности содержания. Но и в декадентских картинах — «Джульетта и духи», «Сатирикон», «Рим» — были великолепные, незабываемые эпизоды, особенно те, в которых художник обращался к лично им пережитым событиям или размышлениям о существенных, значительных процессах современной общественной жизни. Автобиографическими мотивами пронизаны все фильмы Феллини. И в героях мы видим черты его личности и в событиях — факты его биографии. И сам режиссер, и многочисленные его исследователи, и комментаторы неоднократно об этом писали. В фильме «Амаркорд» автобиографичность особенно ясно и открыто подчеркнута. Это придает фильму и бессвязность всплывающих в памяти отдельных картин и очарование доподлинности, как бы подернутой дымкой времени, украшенной домыслом.

Действие происходит в маленьком городишке Римини, где родился Феллини. Эпизоды фильма неравноценны. Некоторые растянуты,

«Амаркорд». Режиссер Федерико Феллини (Италия)

«Кузина Анжелика». Режиссер Карлос Саура (Испания)

в некоторых отдана дань моде на эротический гротеск. Ряд мотивов, с поразительной силой прозвучавших в прежних фильмах Феллини, повторяется в ослабленном варианте: пустынный пляж, с такой щемящей тоской венчавший «Вителлони», здесь утерял свое символическое значение; незабываемая Сарагина — воплощение эротических отроческих кошмаров — превратилась в миловидную, чуть юродивую потаскушку. Вторичное обращение художника к одному и тому же жизненному материалу, видимо, не всегда плодотворно. Но бытовые семейные сцены — например, семейный обед, прерываемый гомерическим скандалом из-за пустяка, образы лысого, потного, вспыльчивого и чадолюбивого отца и матери, умученной заботами, нежной, но способной на такой дикий гнев, что даже глаза ее сходятся к переносице, а все члены дрожат, — неповторимы. Нужно всем сердцем любить свою родину, своих соплеменников, свой народ, чтобы не щадя смешного, не жалея красок на гротеск, не стесняясь бедности, глупости, предрассудков, все же суметь показать этот народ прекрасным.

В народности «Амаркорда» я вижу возвращение Феллини к традициям неореализма, традициям, оставленным для сложного психологизма «$8^1/_2$», для декадентских изысков «Джульетты и духов», для болезненных фантасмагорий «Сатирикона».

А возвращение к народности повлекло за собой и определенность политической направленности фильма. «Амаркорд» — произведение антифашистское. С презрением показаны пути тупых и самодовольных обывателей в фашистские отряды. С омерзением показано надругательство фашистских заправил над безоружным, беззащитным отцом многодетного семейства. С веселой издевкой показаны фашистские мероприятия: чудовищная рожа Муссолини, сделанная из цветов, идиотическая помпезность каких-то парадов, шествий...

И в противовес всей этой грохочущей, крикливой безвкусице Феллини дает вдруг такую подлинную, глубокую поэзию, что одного этого эпизода достаточно, чтобы фильм вошел в историю. Когда кончились фашистские радения, погасли костры, охрипли фанфары — над городком раздались тихие звуки скрипки. Слабый и нежный звук как бы аккумулировал тишину. И в этой тишине стало слышно, что скрипка играет «Интернационал». Одна только скрипка. Где? Кто посмел? Откуда льется мелодия? Фашисты подымают гвалт,

стрельбу. Но тихая мелодия слышна. Она раздается с кампанилы. Пулеметы бьют по старой башне. Пули звякают по гулко вздыхающим колоколам. Но скрипка слышна... Наконец с колокольни падает изрешеченный пулями граммофон со старинной изогнутой трубой.

Какая поэзия! Вот она — политическая лирика! Как неожиданно и чарующе использована старая истина, что тишайшее пианиссимо в руках великого художника может быть сильнее, чем самые оглушительные тутти!

И еще один, поразивший меня своей поэзией эпизод. Маленький южный городишко завален снегом. Люди пробираются в протоптанных узких траншеях. Мальчишки, ликуя, играют в снежки. И вдруг странное гортанное курлыканье заставляет прохожих запрокидывать головы. Какая-то тень мелькает над домами и снижается над площадью. На заваленный снегом ренессансный фонтан опустился... павлин. Он распускает радужный хвост! Зачем этот снег, который так сложно было «организовать» для съемок? Откуда павлин, и что это все говорит? Я не знаю. Знаю только, что это поэзия самого высокого и чистого звучания. В каких снах, в каких мечтаниях можно увидеть волшебного этого павлина? Феллини!..

Ностальгические воспоминания, берущий за сердце лиризм художника — сильнейшее средство. Однако, разделив чувства автора, зритель подчас вправе спросить: для чего? Феллини, при всей своей многосложности, дал ответ: для того, чтобы люди любили свою родину, свой народ, для того, чтобы они не разучились мечтать; для того, чтобы не повторился фашизм.

А вот куда направлены ностальгические ухищрения венгерского режиссера Кароя Макка, показавшего фильм «Кошки-мышки» по роману Иштвана Оркени, я, откровенно говоря, не понял.

Живут две престарелые сестры. Одна, очень богатая, в Мюнхене, другая, очень бедная, в Будапеште. Духовно близкие, сестры часто переписываются, перезваниваются. Сувениры 10—20-х годов — пожелтевшие фотографии на паспарту с факсимиле фотографов, записные книжки, альбомы, засушенные цветы, безделушки. Кринолины, матроски, широкополые шляпы. Все это прекрасно снято, образует тонкие натюрморты, а подчас оживает в искусно стилизованных сценках. Хорошо, юность всегда кажется старикам прекрасной. Но старые чувства вдруг оживают. Будапештская сестра (под семьдесят лет) вновь влюбляется в престарелого певца, с которым была близка полвека назад. Тайные встречи, сцены ревности, наконец — самоубийство.

Согласимся, что сильные чувства человек может испытывать и в старости. Согласимся, что режиссеру и актрисе Маргит Дайка удалось избежать физиологически неприятных или комичных эмоций, которые могло бы вызвать у зрителя изображение влюбленных старцев. Согласимся, наконец, что одинокой старой женщине 10-е годы могут показаться счастливее 60-х. Но зачем понадобился Кароя Макку подробный показ богатого, чинного, ничуть не уступающего «добрым старым временам» быта в современном капиталистическом Мюнхене, противопоставленного скудному и унылому быту в современном социалистическом Будапеште? Ведь такое противопоставление в фильме существует...

Возьмем другой фильм, испанский. Его поставил Карлос Саура, известный прогрессивный режиссер, младший соратник Бардема и Берланги, испытывающий немалые трудности от франкистской цензуры.

В этом фильме, в «Кузине Анжелике», современность тоже окрашена воспоминаниями о прошлом, о 30-х годах. Но там (хотя и в меньшей степени, чем у Феллини, что вполне объяснимо цензурными препятствиями) воспоминания носят антифашистский характер, а следовательно, достойны уважения.

Герой фильма, которого отлично играет Хосе Луис Лопес Васкес, перевозит останки своей матери в родную деревню, где он не был тридцать пять лет. Встречаясь со своей кузиной Анжеликой и ее десятилетней дочерью, герой переполняется ожившими чувствами мальчишеской влюбленности, видя былую

Анжелику то в ее дочери, то в ней самой, еще красивой женщине. Основной прием автора фильма состоит в том, что Васкес играет себя и взрослым, сорокапятилетним, и — десятилетним мальчиком. И должен сказать, что, несмотря на старания актера играть наивность, робость, детское любопытство, образ ребенка ему, совершенно лысому, пожилому, не удается.

Смелый прием Сауры, в общем-то, не нов. В «Земляничной поляне» Бергмана мы видели, как профессор Борг (Виктор Шестром), переносясь мечтами в свое детство, не меняясь, не становясь юным, как бы присутствует в прошлом. Но у Бергмана ожившие на экране тени прошлого не видят старого профессора, и эта условность делает прием по-своему реалистичным. У Сауры прием безусловен. Пожилой актер разговаривает с десятилетней девочкой своего прошлого — как десятилетний мальчик. И это не убеждает. Возникает порою даже непредвиденный режиссером комизм: мальчик впервые видит обнаженную женщину, свою тетку, но когда вместо мальчика мы видим прячущегося под одеялом и выглядывающего оттуда лысого дядю — становится смешно. Испорчен и драматический эпизод бомбежки фашистскими самолетами школы: среди детей мечется все тот же взрослый дядя.

Но несмотря на спорность приема, фильм Сауры все же интересен, тонок, и сочувственные воспоминания о годах республики — пусть даже переданные через детские образы — смелы.

Воспоминаниям 30-х годов — годов детства автора фильма — посвящена и французская лента Мишеля Драша «Скрипки бала». Это тоже автобиографический рассказ о том, как Драш, росший в интеллигентной парижской семье, члены которой чувствовали себя полноправными гражданами Франции, вдруг узнает, что он еврей и что вся его семья обречена поэтому на гибель.

В фильме хорошо показано бегство мирных жителей из Парижа в 1940 году, героизм простых людей, спасавших еврейскую семью от фашистов, наконец — беспримерное мужество матери маленького Мишеля, которую сильно и сдержанно играет известная актриса Мари-Жозе Нат. Мишеля в детстве мило играет сын Мишеля Драша — Давид.

Если сцены воспоминаний в фильме «Скрипки бала» хороши, то современные сцены — о том, как Драш снимал свой фильм, как он препирался с продюсерами и прокатчиками и т. д.,— контрапунктирующие воспоминаниям, хотя и полны сарказма и полемического задора, но мне лично мешали. Мне понятно намерение прогрессивного режиссера сказать, что о фашистском прошлом забывают или пошляки, или новые реакционеры, но эта ясная и верная мысль проведена им излишне многословно, манерно.

Но уж если я позволил себе упрекнуть в манерности Драша, то сомнительных изысков, кокетничанья режиссерскими «штучками», эклектическим смешением всех возможных жанров, приемов, трюков меня привел сначала в замешательство, а затем и в раздражение другой французский режиссер — Клод Лелюш. В фильме «Вся жизнь» он тоже решал проблему евреев во Франции, но сделал это так, что объективно фильм воспевает капитализм и беспринципное делячество.

Лелюш — режиссер бесспорно талантливый. Но коммерческий успех его фильмов, которые после первого нашумевшего — «Мужчины и женщины» — становились все посредственнее, по-видимому, вскружил ему голову, и он возомнил себя не только киноноватором, но и чем-то вроде философа, учителя жизни.

Фильм прослеживает родословную двух еврейских семей, давших двух молодых героев фильма — преуспевающего кинорежиссера и юную миллионершу. Родословная эта начата еще в конце прошлого века, в годы первых киносъемок, канкана, фанерных самолетов и офицеров в каскетках, потом Лелюш свершает галопирующий пробег по мировой войне, революции, послевоенной «эпохе джаза», чарльстона, затем по фашизму, второй мировой войне, лагерям уничтожения, причем делает это претенциозно, бессвязно и исторически малограмотно. Достаточно сказать, что как событие, имеющее непреходящее истори-

«Скрипки бала». Режиссер Мишель Драш (Франция)

ческое значение, в длинном эпизоде им показан расстрел семьи Николая II Романова, поставленный по антисоветскому американскому фильму «Николай и Александра».

Но оставим на совести Лелюша его исторические потуги. Обратимся к героям, которых он воспевает. Французские журналисты полушутя говорили, что в судьбе героя — много автобиографического. И действительно герой, как и сам Лелюш, проходит путь от фотографа, через кинооператора — к карьере прославленного кинорежиссера. Но будем надеяться, что это лишь внешнее сходство. Герой фильма показан сначала как мелкий воришка, учившийся фотографии в тюрьме, снимая заключенных в профиль и анфас, и бежавший из тюрьмы в самосвале с отбросами. Затем показана полная беспринципность, наглость, жульническая изворотливость этого субъекта, типичного представителя желтого, продажного киноремесла.

Не вызвала моих симпатий и героиня. Ее отец выведен как скромный, гуманно мыслящий человек, прошедший через фашистские лагеря, но в послевоенное время — сказочно разбогатевший. В его поучениях дочери, которую он возит по всему миру, наряду с общими гуманными словами, отчетливо звучат восхваления «разумному» и «современному» капитализму. После смерти отца ультрасовременная наследница миллионов, как такси, меняет мужей, словно фокусница, модернизирует свои заводы... И если в обрисовке героя можно, при желании, увидеть иронию, шарж, то героиня несомненно приводит Лелюша в восторг. Это лелюшевский идеал современной женщины, идеал капиталистки.

В конце очень длинного и успевшего изрядно мне надоесть фильма, герои встречаются в «боинге», летящем из Парижа в Нью-Йорк. Несомненно, они поженятся как только приземлятся. Лелюш изобрел даже символ: в Париже чемоданы героев едут по багажному конвейеру рядком, а в Нью-Йорке — один на другом... Вот образец новаторских поисков режиссера! Пока же, в самолете, «Он» фантазирует перед «Ней» — как в скором будущем человечество будет... делать детей.

Пройдя все анализы и убедившись, что гены, группы крови, психические склонности и все другие показатели брак разрешают, влюбленные будут облачаться в хитоны и направляться в парк, где будут бродить по склонам, омываемым журчащими потоками. (Я все время ждал, что они на этих мокрых

камнях поскользнутся, но нет!) Затем они забредут в некую систему пещер, овеваемых, освещаемых, оглашаемых, орошаемых, освежаемых самоновейшей техникой, где разбросаны широкие ложа. Нравственность и скромность, по-видимому, будут настолько высоки, что у этих пещер нет не только запоров, но даже дверей или занавесок...

Взгляд Лелюша в будущее столь же оперетточно безвкусен, как и его экскурсы в прошлое, как и его метафоры.

Пресса оценила фильм Лелюша отрицательно. Правда, в бульварном «Журналь де Диманш» анонимный подхалим рассыпался: «...Фильм легкий, полный движения, веселья и виртуозности!» Но критики, подписывающие свои статьи, были осторожнее. Даже крайне правый Джан Луиджи Ронди в реакционной газете «Темпо» выразился достаточно ясно: «Несмотря на замах, а может быть, именно из-за него — фильм нельзя считать удачным». Серджи Фроссали в «Национе»: «У Лелюша и в фильме и в жизни мыслей мало: они тупые...» Леонардо Аутери в «Коррьере делла сера»: «Это огромная тарелка, полная честолюбия... куда он залез и сам». Уго Казираги («Унита»): «Этот фильм похож на суп, один перечень овощей в котором занял бы целую полосу». Я бы добавил к этому, что овощи эти были несвежие, и тарелка супа из честолюбия получилась неблаговонной...

Но вот еще одна ретроспекция, еще один экскурс в 30-е годы, исполненный с изысканным вкусом и... тоже вызывающий разочарование. Я говорю о фильме одного из самых моих любимых режиссеров — о фильме «Ставиский» Алена Рене.

Ален Рене прошел сложный путь, включающий и такие незабываемые шедевры, как «Герника», «Ночь и туман», «Хиросима, моя любовь» — и фильмы спорные, как «Прошлым летом в Мариенбаде» или «Война окончена», и фильмы средние, малоудачные. После среднего фильма «Я люблю, я люблю» Рене молчал шесть лет. Поэтому его нового произведения, называвшегося вначале «Империя Александра», а вышедшего под заголовком «Ставиский», ждали с большим нетерпением. Журналисты называли его среди главных претендентов на Большой приз.

Александр Ставиский — реально существовавшее лицо. Выходец из Польши, он сумел во Франции не только сказочно разбогатеть на подделке банковских документов, но и войти в высшее общество, и втянуть в свои махинации аристократов, банкиров, министров. Крах Ставиского в 1934 году был настолько скандален, что свалил правительство «третьей республики», в результате чего возникли фашистские путчи, разбитые пролетариатом, добившимся победы Народного фронта.

Согласимся, что эти события могли бы послужить материалом для серьезной исторической картины, разоблачающей продажных правителей, финансовых воротил, для действенной критики буржуазного общества. К сожалению, сценарист Хорхе Семпрун, по словам Алена Рене, уговоривший его взяться за этот сценарий, создал произведение слабое, противоречивое, двусмысленное. Политические зигзаги, беспринципные изменения убеждений вообще характерны для этого писателя, бывшего в рядах коммунистов, восхвалявшего компартию, а затем пришедшего к левачеству, маоизму и троцкизму. Сценарий «Ставиского» Семпрун написал как помесь стандартного коммерческого салонного боевика о приключениях великосветского авантюриста Ставиского с вставными эпизодами, прославляющими... Троцкого. Исторической связи между деятельностью этих двух фигур не было. Если они и слыхали друг о друге, то из газет. Ни малейшей сюжетной связи Семпруну выдумать не удалось. При чем же здесь Троцкий? Несомненно, для дешевой сенсационности, для поддержки за Семпруном репутации «наилевейшего», то есть антикоммунистического писателя, а также — для придания фильму антисоветского душка.

Ален Рене поставил этот жалкий сценарий с холодным академическим мастерством. Сцены с троцкистами бледны и могли бы быть безболезненно исключены из фильма. Сцены же со Стависким сделаны со знанием эпохи,

порою изысканно и не только традиционно, но даже с прямыми повторениями эпизодов чужих картин. Так, Жан-Поль Бельмондо в роли Ставиского, не мудрствуя лукаво, повторяет то, что играл в «Наследнике», в «Великолепном» и в других подобных коммерческих боевиках: самодовольная улыбка, масляный взгляд, отлично сшитые костюмы, мгновенная реакция, безотказная наглость. Даже такие трюки, как заваливание десятками букетов приглянувшейся женщины, позаимствованы из «Наследника». Что это случилось с Рене? Усталость, безразличие, оскудение?

Если Бельмондо нисколько не пытается осудить своего героя, сыграть хоть какое-то отношение к нему, то другие актеры — Шарль Буайе (в роли обманутого Стависким аристократа), Франсуа Перье, Клод Риш — играют уверенно, мастерски. Как всегда, отлично снял фильм оператор Саша Верни.

Отзывы прессы о фильме были кислосдержанными. Жан де Баронселли («Монд») писал: «...Рене говорит одновременно слишком много и слишком мало. Его рассказ расходится во множестве направлений, и у нас никогда не создается впечатления, что мы уяснили существо происходящего... Рене не удается выйти за пределы объективизма, поскольку он остается в плену у своего героя». Говоря проще, идея неясна, режиссер пошел на поводу у неразборчивой кинозвезды Бельмондо. Фредди Гюаш («Трибюн де Лозанн») иронически воскликнул: «Это произведение прекрасно, как «роллс-ройс». Каллисто Козулич («Паэзе сера») справедливо заметил, что «Ставиский» — безусловно самый традиционный из фильмов Рене». Я привел мнения наиболее серьезных критиков—французского, швейцарского и итальянского. Подавляющее большинство других, отдавая должное изяществу, уверенным мизансценам, хорошим актерам и т. д., ограничивались вежливыми «достоин внимания», «заслуживает уважения», «способен вызвать интерес».

Когда фильм столь «почтенно», «прилично» и очевидно проваливается, существуют способы поддержать к нему интерес при помощи скандала. Такой скандал случился или — был организован. Сын Ставиского Клод («худой бородатый брюнет, 47 лет, в скромном темном костюме, говоривший только со своими адвокатами»!) подал в суд на Рене и Бельмондо, «не согласовавших с ним своего фильма, допустивших ряд недопустимых сцен и даже опорочивших его мать Арлетт Ставискую». Журналисты на все лады муссировали этот скандал. Я же, не имея ни малейшей возможности судить о нравственности мадам Арлетт, скажу только, что актриса Анни Дюперей старалась сыграть ее привлекательной, а весь скандал не сделал фильм более интересным. Жалко Алена Рене.

Итак, неудачи Рене, Лелюша, полууспех Драша, полный провал дебютанта Хуго Сантьяго (о котором скажу позднее), скандал после фильма Робера Брессона (о нем тоже ниже) — приходится сделать вывод, что Франция, несмотря на то, что выставила на фестиваль произведения самых известных режиссеров, потерпела на своем же фестивале вполне определенное поражение. И это поражение, характеризующее довольно глубокий кризис современного французского киноискусства, смягчил лишь весьма непритязательный фильм Жака Тати «Парад», показанный вне конкурса.

Надо ли говорить об обаянии, мастерстве, остроумии, таланте и своеобразии Тати, одного из лучших комедиографов мирового кино? Печально вспоминать, что его последние фильмы, несмотря на тончайший юмор, коммерческого успеха не имели. В «Параде» Тати не претендовал ни на что. Он просто снял цирковое представление. На арене, со зрителями, с традиционными клоунами, музыкальными эксцентриками, акробатами, жонглерами, наездниками. Но — с каким вкусом подобрал он номера, как тактично и уместно подновил цирковые трюки кинематографической техникой, как мило и добродушно показал зрителей, ввел в действие детей и, наконец, как очаровательно сыграл сам!

Высокий, сутуловатый, серьезный, добродушный, в красном свитере, в хорошо сшитой пиджачной паре, без грима, Тати, в проме-

жутках между номерами, показал несколько пантомим. Здесь был и традиционный рыболов, насаживающий червячка и ловящий трепещущую рыбку, и пара боксеров — избивающий и избиваемый, и (неожиданно очень похожий!) Чаплин, и, наконец, верх совершенства — дрессированная лошадь! Когда мой прекрасный Тати важно галопировал по кругу, потряхивая головой и застенчиво улыбаясь, я видел и яркую сбрую, и заплетенную гриву, и пышный султан и даже, кажется, черт побери, очаровательную наездницу, вертящую сальто на расписной попоне... Да, талант есть талант, даже когда он ни на что не претендует. Со слезами на глазах я вспоминал свое детство, незабываемые празднества на галерке цирка...

Конечно, не все фильмы фестивальной программы вызывали воспоминания ностальгические, сентиментальные. Был фильм о прошлом, о начале 40-х годов, исполненный гнева и горечи, полный боли о прошлом и заботы о будущем. Я говорю о болгарском фильме режиссера Бинки Желязковой «Последнее слово».

Действие этого фильма развивалось в женской тюрьме, где томились молодые революционерки, активные борцы против фашизма. Разные характеры, разные судьбы. Молодые и красивые актрисы Цветана Манева, Доротея Тончева, Белла Цонева и другие сыграли свои роли со страстью, с горделивым человеческим достоинством. К сожалению, многолинейность сюжетного построения внесла в драматургию фильма некоторую сумбурность.

Но лучшие эпизоды фильма, особенно финал — казнь молодой матери ребенка, родившегося в тюрьме,— незабываемы по силе актерского и режиссерского решения. Молодая болгарская кинематография, десять лет отсутствовавшая на Каннских фестивалях, показала себя с лучшей стороны — со своей традиционной антифашистской тематикой, со своей высокопоэтической любовью к народу и к революции. Жаль, что жюри никак не отметило этого достойного выступления.

Какие же фильмы можно еще причислить к разделу воспоминаний? Хорошо сделанный американский фильм «Все мы грабители» режиссера Роберта Альтмана, о юной влюбленной паре, грабившей банки в 30-е годы. Вспомнили мы, конечно, знаменитый фильм «Бонни и Клайд» и серию подражаний этой картине. Вспомнил я и прекрасного актера Джона Каррадайна, героя фордовских «Дилижанса», «Гроздьев гнева», «Пленника с острова акул», вспоминал, глядя на его сына Кейта Каррадайна, игравшего хуже своего отца... Воспоминания о множестве гангстерских фильмов вызвал у меня тоже отлично сделанный фильм известного американского режиссера Роберта Муллигана «Никель Райд» — не лишенная критического реализма история расправы дельцов над стареющим маклером. Атмосфера Америки 30-х годов передана Муллиганом скупо, точно.

Но, оказывается, атмосферу прошлых эпох можно пытаться воссоздать и пренебрегая правдивостью деталей, давая полную волю разбушевавшейся фантазии. Таким методом действовал известный английский режиссер Кен Рассел в фильме «Малер».

О биографической достоверности этого фильма я, слабо зная жизнь австрийского композитора Густава Малера, судить не рискую. Скажу только, что образ Малера, созданный молодым темпераментным актером Робертом Поуэллом, не имеет ничего общего с образом композитора Ашенбаха, которого Дирк Богард сыграл похожим на Малера в фильме Лукино Висконти «Смерть в Венеции». Скажу еще, что многие эпизоды, хотя и были малопонятны, производили сильное впечатление: жена Малера обегала швейцарские стада, церкви и кабачки, чтобы заставить замолчать бубенцы, колокола и оркестры, мешающие Малеру творить. Дачка, построенная на сваях над красивейшим озером, в которой творил Малер, вдруг вспыхивала и сгорала, как бочка с бензином. Купе, в котором ехал Малер, было величиной с комнату. Квадратных метров, наверно, двадцать. И тем не менее, это было купе, за окнами которого бежали красивые виды. А некоторое время в этом купе ехала какая-то черная африканская царица. Наконец, крещение Малера, сме-

нившего иудаизм на католичество, было трактовано в духе древнегерманского эпоса.

Всего ошеломляющего в этом фильме не перескажешь. Но снято все это превосходно (оператор Дик Бух), сыграно темпераментно, а музыка, искусно составленная из разных симфоний Малера, технически была записана великолепно.

Талант Кена Рассела несомненен. Его смелость в обращении с материалом экстраординарна. Отнесение его фильма к разделу «воспоминаний» условно. Так перейдем же к другой, тоже довольно широко представленной в Канне категории фильмов, в которых история соперничает с фантазией.

II. Фантазия и история

На фестивале проявился современный интерес к ранним, далеким периодам истории. По-видимому, редкость дошедших до нас источников делает возможной свободную трактовку исторических событий, а еще меньшее количество материальных, археологических реалий пробуждает фантазию художников.

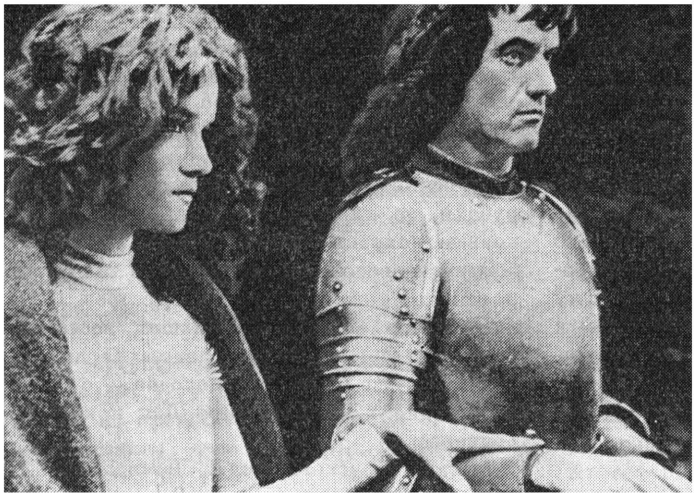
Когда-то, работая над «Александром Невским», Эйзенштейн, очень строго придерживавшийся исторических материалов, сетовал на почти полное отсутствие костюмов, бытовых предметов, жилых домов, да и реалистических изображений людей XIII века. Новгородское народное воинство, стекавшееся под стяги Александра, он одевал в нейтральные белые балахоны — то ли домотканые рубахи, то ли плащи. Оружие тех времен, правда, сохранилось...

Этим и воспользовался один из тончайших и взыскательнейших кинорежиссеров Франции Робер Брессон, решивший воссоздать на экране легенду, волновавшую сердца рыцарей времен крестовых походов — о любви благородного Ланселота дю Лак к королеве Гениевре.

Рыцари Круглого стола. Легендарный король Артур. Чаша святого Грааля! Все это тоже входит в воспоминания, воспоминания о мальчишеском чтении, о романтических мечтаниях про турниры, походы, мечи, забрала, повязки, клятвы.

Многие критики считали, что Брессон хотел разрушить, развенчать эту романтику, показать кровавую жестокость, грубый фанатизм средневековья. Я этого не усмотрел. В нескольких эпизодах Брессон, правда, выпустил из-под рыцарских лат щедрые потоки крови.

«Последнее слово». Режиссер Бинка Желязкова (Болгария)



«Ланселот». Режиссер Робер Брессон (Франция)

Но это дань моде. Какой зарубежный фильм сейчас обходится без кровопусканий и откровенной эротики? Но свершив несколько кровопусканий, Брессон удержался от секса. Рыцарь Ланселот приходил на свидание к Гениевре в своих сверкающих и скрежещущих доспехах.

Брессона, по-видимому, интересовала задача создать одухотворенный образ легендарного средневековья — самыми скупыми средствами. И чтоб избежать опасной, требующей точности детализации, он избрал крупные планы и ночное освещение. Общих планов в фильме очень мало, и они так коротки, что воспринимаются без подробностей.

Шествия, беседы, походы, пиры рыцарей режиссер показал преимущественно коротким монтажом крупных планов: рука на рукоятке меча, нога в стремени, герб, звездообразная шпора, кубок, броня на лошадиной голове, броня на рыцарской груди, щит, копье, меч, булава, забрало опущенное, забрало поднятое, снова меч, снова щит, кинжал, рукавица, стремя, вымпел, снова меч, щит, копье... Все это в гармоничном и выверенном коротком монтаже создавало впечатляющую картину общего. Особенно, если учесть красоту лунных бликов на серебре доспехов, или красные отблески костров, или желтые рефлексы факелов.

Объединению крупных планов в общее целое способствовал звук. Шаги, дыхание, стук копыт, шелест ветвей, свист ветра и многие другие шумы воспроизведены в фильме с симфоническим мастерством. Но основным звуковым лейтмотивом фильма явился лязг доспехов. Что бы ни делали рыцари — ездили, ходили, разговаривали, пили,— лязг, скрежет, звон, скрип, грохот их доспехов сопровождал каждое движение. Вначале мне это показалось интересным. Потом скучным. Потом я перестал слышать, как не слышу тикания часов. Потом, с раздражением, вновь услышал. Несмотря на глубочайшее мое уважение к Брессону, все же скажу, что он немного «перескрежетал». Тем более что музыки в фильме мало и она только мотивированная: глухо воют трубы, зловеще свистят флейты, грозно рокочут барабаны, картаво кричат волынки. Тоже почти скрежещут.

Благородное мужество Ланселота, юношескую пылкость Говена, мудрое величие короля Артура, нежную смелость королевы — все это я, наверное, уловил. Но сюжет и человеческие характеры для меня заслонили крупные планы оружия, лунные блики, звуки

доспехов, словом, изысканные элементы кинематографической формы, созданной большим и на этот раз холодным мастером.

Полная оторванность «Ланселота» от жизни была компенсирована скандалом. После просмотра перед экраном появился Мишель Пикколи и, надев очки, зычным басом прочел послание Брессона, в котором тот поносил отборочную комиссию, не допустившую «Ланселота» в конкурс, самый принцип конкурса, фестиваль, его дирекцию, самый принцип фестивалей. Эту раздраженную выходку живого классика поддержали бородатые экстремисты, поднялся свист и вой.

В 1968 году Жан-Люк Годар, при поддержке агрессивно настроенной молодежи, сорвал, самовольно «закрыл» буржуазный Каннский фестиваль. Тогда, вслед за парижскими событиями, это было... ну, скажем, органично. В 1974 году революционной ситуации во Франции нет. Поэтому попытки леваков устроить скандал смахивали просто на хулиганство. Вокруг кинодворца, вокруг выходящей публики разгорелась драка экстремистов с полицией. Оказалось, что здесь защищают уже не «Ланселота», а какой-то фильм, называемый «История О», трактующий проблему аборта. Этот, по слухам, актуальный фильм был запрещен цензурой как якобы порнографический. (В наше-то время полной свободы порнографии на Западе!) Драка шла во имя свободы самовыражения художника в любых формах...

Уж если случаются на Западе запреты порнографических картин, то надо удивляться, как не запретили японский фильм «Химико». Он тоже живописует древние времена, до пришествия в Японию китайской письменности. Он тоже снят удивительно красиво (режиссер Мазахиро Синода, оператор Тацуо Сузуки). Белое и красное одеяние, расположенное пятнами на фоне зелени или на буром фоне каких-то кратеров и гор, удивительно красиво. Море, закаты, ритуальные танцы...

Сюжета я не осознал. Какие-то дворцовые интриги матриархатно-мистического характера. Но зато любовные утехи царствующих жриц... Перо мое слабеет. Но сцены жестокости еще похлеще любовных: на крупных планах выдавливали глаза, жгли конечности, выпускали кишки, вгоняли клинья под ногти. Просмотрев «Химико», я так и не мог вообразить, что же могло быть показано в запрещенной французской картине?..

Известная итальянская женщина-режиссер, Лилиана Кавани (автор нашумевшей недавно картины «Ночной портье») показала фильм «Миларепа» из жизни тибетского философа XI века. Быт и архитектура примитивных племен выглядят, как мне показалось, достоверно, спокойно, красиво. Перестройка юного и очень красивого философа Миларепы (артист Лайош Балашовиц), сначала научившегося взглядом разрушать дома, а затем долго и мучительно учившегося строить дома собственными руками, в общем, гуманна. Связь этой истории с современностью показалась мне натянутой. В фильме есть обрамление: современный аспирант рассказывает историю Миларепы своему профессору, пострадавшему в автомобильной аварии. Мысль о том, что в XI веке жилось спокойнее, чем в автомобильную эпоху, не нуждалась в доказательстве, а мысль, что строить хоть и труднее, но полезнее, чем разрушать, дошла бы и без современного обрамления.

Большее впечатление произвели на меня фильмы, в которых история и фантазия не переплетались, а выступали в чистых жанровых формах. Мексиканский фильм «Дело господне» рассказывает о преследовании инквизицией евреев, принявших католичество, но тайно исполняющих иудейские религиозные обряды. Костюмы, декорации, обстановка, сама атмосфера Мексики XVI века выдержаны режиссером Артуро Рипштейном и оператором Хорхе Сталем с величайшей тщательностью. Заключительная сцена сожжения еретиков, хоть и чрезвычайно растянута, но впечатляет: долгое торжественное шествие судей, жертв и зрителей, молитвы и увещевания, барабаны и фанфары. Казнимым, которые соглашались поцеловать перед смертью распятие, облегчали смерть, мгновенно ломали шейные позвонки специальной петлей — га-

роттой, тех же, кто упорствовал в своих убеждениях, жгли заживо. Из огромного, человек на двадцать, костра, долго раздавались душераздирающие вопли. Жестокость этой сцены очевидна, но продиктована идеей осуждения религиозной нетерпимости и желанием провести аналогию между средневековой инквизицией и современным фашизмом, при тщательном соблюдении исторической точности.

А вот Пьер Паоло Пазолини об исторической точности не заботился. Он дал волю своей огромной фантазии в сказочно-эпической поэме «Тысяча и одна ночь».

О первых двух фильмах созданной Пазолини трилогии — о «Декамероне» и «Кентерберрийских рассказах» — мне уже довелось писать на страницах нашего журнала*. При всей, совершенно неприемлемой для нашей морали, нашего понимания скромности, откровенной и нередко патологичной эротичности этих произведений,— от соленой народной шутки до мрачной сексуально-мистической исступленности — я ощущал в них общение с подлинным искусством. Пазолини вводит зрителя в стихию итальянского ренессанса, английского средневековья, а теперь — арабского средневекового эпоса. И хотя выбор новелл, персонажей, сюжетов у Пазолини произволен, а подчас обусловлен все тем же болезненным эротизмом, природа, архитектура, костюмы и, главное, лица людей дышат в его фильмах своей эпохой, своей национальностью, своей неповторимой особенностью.

В «Тысяче и одной ночи» нет ни лампы Алладина, ни Синдбада Морехода, ни даже Шехерезады, словом, нет привычных, общеизвестных сюжетов. Из многотомного повествования Пазолини выбрал три новеллы о любви и разыграл их в Персии, Египте и Индии, трактованных сказочно, в духе арабских сказок. Тема всех трех новелл — любовь. Любовь телесная, физиологическая. И показанная с предельной откровенностью. А тем не менее сила чувств юных героев всех трех новелл, их неукротимое стремление друг к другу, их верность, пылкость, нежность, самоотверженность глубоко волнуют.

В фильме снимаются только два постоянных пазолиниевских актера Нинетто Даволи и Франко Читти. Все остальные — непрофессионалы. Пазолини умеет заставить непрофессионалов играть в полную силу чувств, но без малейшего налета технической штампованности, столь часто встречающейся на экране, особенно у актеров театральных.

Не менее своеобразно и изобразительное решение фильма. Пазолини и оператор Джузеппе Руццолини нашли где-то в горах и пустынях южной Аравии забытые богом селения и города, где люди и события «Тысячи и одной ночи» выглядят не феерическими аттракционами, а атрибутами повседневной действительности. Грозные скалы с цепляющимися за них многоэтажными домами, узкие кривые улочки, калейдоскопические восточные базары, рыжие пустыни и нежно-зеленые оазисы, нищета глиняных хижин и великолепие восточных дворцов — все это буквально зачаровывает, завораживает зрителя, вместе с мелодичной и многокрасочной музыкой Эннио Морриконе.

Отзывы прессы о фильме были разноречивы. Слышались обвинения в стилизации, в ложной ориентальной экзотике, в манерности, вычурности. Тем не менее, по-моему, для каждого из фильмов своей монументальной трилогии Пазолини нашел свой стилистический ключ, обусловленный эпохой, национальной культурой и жанровыми особенностями. Да, идейно-философское содержание фильмов Пазолини, как всегда, неожиданно и спорно. И со многими художественными решениями его фильмов мы не можем согласиться, как не соглашаемся с его капризными, противоречивыми, а порой и очевидно неверными теориями. Но мысль о всепобеждающей любви, заставляющей незрелых и наивных юношей и девушек в стремлении друг к другу свершать и героические подвиги и даже сверхъестественные волшебства,— мною была понята как основная мысль «1001 ночи».

* В статьях «Споры в Риме» и «Фестиваль умер, да здравствует фестиваль».

Одиннадцатый, тринадцатый, шестнадцатый века, туманная тибетская мистика, странные иудейские обряды, японские церемонии и пытки, рыцарские турниры, сказочные пещеры, полеты, превращения... Все это, казалось бы, выражения эскейпизма, попытки бегства от действительности. Но от нее убежать нелегко.

Поэтому в фантастических и в исторических фильмах я порою улавливал мысли совсем не чуждые современности...

Ну, а если говорить о фильмах на современные темы, которых на фестивале было большинство, придется начать с тех, что бегут от действительности, от насущной проблематики современной жизни, причем — не только в XI век и не только в сказочную Аравию, Индию, Японию...

III. Отвлекать, запутывать или—вмешиваться, воевать?

Скажем сразу, что и те и другие функции искусству присущи. Но если поделить все фильмы на две категории — утешительные и побуждающие, бегущие от жизни и активно вмешивающиеся в жизнь — сразу встанут вопросы: кого, когда, как и зачем отвлекать? Кого, когда, как и куда вовлекать? Все эти и многие другие подобные вопросы я задавал себе, стремясь разобраться в пестроте фестивальной программы.

Подчас я на эти вопросы ответить не мог, потому что иных фильмов я не понял. Ни задач, ни сюжета, ни художественных приемов.

Не понял и не мог, вероятно, понять, настолько чужды казались мне мысли (если они были), события и образы людей.

Вот, например, канадский фильм, дебют режиссера Андре Грассара — «Однажды на Востоке». Восток—это, насколько я мог понять, бедный и богемный район Монреаля, нечто вроде нью-йоркского Гринвич-Виллиджа или парижского Монмартра. Действие происходит в ночном клубе, начинается ранним утром, временем уборки, репетиций, ссор между работниками. В длинных, жаргонных монологах и диалогах выясняется, что и певицы, и официантки, и судомойки своей судьбой недовольны. Причины не социальные, а сексуальные: мужчины этого «коллектива» гомосексуалисты. Поэтому вечером в клубе устраивается конкурс красоты, на который такие мужчины съезжаются в женских маскарадных костюмах, эротично тан-

«Дело господне». Режиссер Артуро Рипштейн (Мексика)

«Последняя подробность». Режиссер Хол Эшби (США)

цуют, раздеваются... Все кончается скандалом, главный претендент на звание «королевы» Монреаля убегает в ярости и слезах, срывая парик, бюстгальтер, размазывая грим кулаками... Длится эта патология бесконечно.

Положение члена жюри заставило меня это все досмотреть, а любопытство — почитать, что об этом пишут другие. Каково же было мое недоумение, когда на страницах «Юманите» я прочел: «Андре Грассар, которому всего 27 лет, доказывает здесь свое умение наблюдать жизнь, воспроизводить среду, атмосферу, не попадая в ловушку схематизма или своего рода примитивного натурализма». Франсуа Морену, ведущему критику всемерно уважаемой мной газеты, оказалось все равно, что молодой автор наблюдает за жизнью... педерастов, воспроизводит среду... отбросов общества, атмосферу... патологии и мерзких склок. Если мужской стриптиз не считать «своего рода натурализмом», то что же он типизирует? В «ловушку схематизма» юный режиссер действительно не попал, но уважаемый критик попал в ловушку объективизма, всеядности.

Нечто схожее мы увидели и во французском фильме режиссера Хуго Сантьяго «Другие». Там тоже — атмосфера ночных клубов, подозрительных заведений, странных отношений между людьми. Сын немолодого букиниста неожиданно кончает жизнь самоубийством, и это заставляет отца, как говорится, пойти по следам, стараясь установить причины непоправимого несчастья. Он встречается и вступает в любовную связь с любовницей сына, знакомится с несколькими странными типами — мистификаторами, садистами, шантажерами. Когда зритель теряет последнюю надежду разобраться в этом сплетении странных поступков, необъяснимых побуждений, непонятных характеров,— оказывается, что все эти мрачные типы, эти «другие» есть выражение скрытой сущности его самого, букиниста. Он и скромный труженик, и безутешный отец, и пылкий любовник, и ресторанный «маг», и громила, и зловещий соглядатай. Вот до какой клеветы на бедного букиниста довел молодого режиссера примитивно понятый фрейдизм и желание быть во что бы то ни стало оригинальным.

Дешевый фрейдизм и оригинальничанье сгубили и фильм английского дебютанта Джозефа Ларраса «Симптомы». Тихая девушка приглашает к себе в деревенский одинокий дом подругу и там убивает ее ножом, так же, как убивала раньше других

подруг и некоторых соседей. Но если Хуго Сантьяго и Андре Грассару удалось, ценою потери реальности и смысла, вымучить нечто невиданное, Джозеф Ларрас ограничился удешевленным применением приемов Хичкока: одинокий дом, завыванье ветра, зловещие поскребывания, шаги, взгляды, крупные планы ножа, покойники в кресле, в заглохшем пруду. Попугавшись всласть, все остались в недоумении: зачем же все это поставлено и показано?

Едва ли не самым манерным, скучным и бесталанным фильмом фестиваля оказалась полнометражная мультипликация режиссера Роберта Тэйлора «Новая жизнь кота Фрица». Два-три года назад молодой американский мультипликатор Ральф Бакши поразил всех полнометражной картиной «Кот Фриц». И хотя похабность (иного слова не подберу) этих оживленных рисунков не поддавалась никакому описанию, все же сатирические мотивы и виртуозная мультипликационная техника обратили на себя внимание мировой кинокритики и принесли фильму большой кассовый успех. Теперь за известного героя «комиксов» — кота Фрица — взялись другие авторы и чего-чего только ни нагородили. Не сатирическое обличение, а хулиганские выходки — антисоветского, антисемитского, антиитальянского, антинегритянского и иного — расистского и просто порнографического характера, пошлые намеки, извращенная сексуальность всех сортов. И вновь возник вопрос — кто и зачем допустил это, так сказать, произведение на фестиваль? И здесь недоумение сменяется подозрением в умысле.

Не меньшее недоумение вызвал факт закрытия фестиваля американским фильмом «S.P.Y.S.». Это эксцентрическая комедия режиссера Ирвина Кершнера с участием двух приобретающих знаменитость актеров Дональда Сазерленда и Эллиота Гульда. Зрители запомнили их по картине «M.A.S.H.», где они играли военных хирургов на корейской войне, дерзко сочетая комикование с натурализмом.

Теперь эти смешные, но грубые и однообразные актеры представляли двух американских сыщиков, борющихся в Париже с анархистскими экстремистами и «советскими агентами». Особого смысла в нагромождении трюков, драк, погонь, нелепостей и неприличий, я думаю, искать не нужно. Но изображение «советских агентов» и растянутый эпизод бегства от советских преследователей какого-то «русского чемпиона гимнастики» забавными мне не показались.

На мой вопрос — зачем понадобилось показывать эту плохую комедию с антисоветским душком на торжественном закрытии фестиваля, я получил ответ, что фильм дан вне конкурса, а следовательно, вне компетенции жюри и никакого смысла в нем нет. С отсутствием смысла можно согласиться, но и бессмыслица может дурно пахнуть.

Как-то незаметно для себя, говоря о модернистских ухищрениях западных режиссеров, я перешел от эскейпистских формалистических опусов к описанию беспринципного совмещения вульгарного фрейдизма с политическим хулиганством. Что же, случается, что «нейтральный» формализм и открытая реакционность стоят рядом.

Но эскейпизм не всегда принимает причудливые маньеристские формы. Особенно доходчив он тогда, когда является в «простоте душевной», в ясных привычных формах розового реализма.

Тонкое, изощренное умение отвлекать зрителя от болезненных актуальных проблем, создавать ему «целлулоидные сны» испокон веков было присуще американскому киноискусству, Голливуду. И теперь в Голливуде десятками выпускают утешительные мелодрамы о Золушках, комедии о непобедимости «истинно американского характера», драмы о «лучшем в мире образе жизни». Только все это уже приелось, потеряло добрую половину силы своего воздействия.

Но американское кино ищет и находит новые, более тонкие и умные и поэтому более сильные способы пропаганды своих идей, своего строя. На Каннском фестивале было два таких тонких, великолепно сделанных фильма. Их «секрет», их идеологический прием заключается в том, что внешний ход

сюжета, первые ощущения от характеров производят впечатление критических, очень смело высмеивающих и даже резко осуждающих некоторые стороны американской жизни, некоторые качества полиции, правосудия, армии, обычаев. Но в результате, в конечном итоге развития характеров и сюжета, получается, что, несмотря на все эти недостатки, а подчас и благодаря им,— нет на свете лучше американской армии, полиции, американского образа жизни.

Фильм «Последняя подробность» режиссера Хола Эшби по сценарию Роберта Тауна начинается с критики чрезмерной строгости американского военного суда: морячок первого года службы, восемнадцатилетний увалень приговорен за попытку кражи сорока долларов к восьми годам тюрьмы. Сопровождать осужденного с военно-морской базы в Норфолке в Портсмутскую тюрьму, автобусами и поездами, через Нью-Йорк, Вашингтон, Бостон, приказано двум бывалым морским сержантам — негру и белому. Несмотря на то, что парень туповат, делал попытки бежать, да и порок его — клептомания — не может вызвать симпатии, конвоиры проникаются сочувствием и дружелюбным участием к его незащищенной молодости, к его жестокой судьбе. Они стараются украсить ему последние дни свободы — угощают, развлекают его, водят и к каким-то молодым сектантам и в публичный дом, где юнец впервые познает женщину. Цепь превосходно сделанных — трогательных, комических, приключенческих, эксцентрических — эпизодов делает честь изобретательности и таланту авторов фильма.

Но лучше всего — артист Джек Николсон в роли одного из сержантов. Он знаком нам по «Беспечному ездоку» (адвокат-пьяница) и «Пяти легким пьесам» (главный герой), бывшим на Московских кинофестивалях. Среднего роста, сухопарый, с внешностью, на первый взгляд, вполне ординарной, этот великолепный актер подкупает полной естественностью, непосредственностью, жизненностью всего, что он делает на экране. Многие хорошие современные киноактеры стараются «не играть», быть простыми, обычными, как в повседневности.

И это им удается ценой потери драматизма, выразительности, яркости. Правда становится правдоподобием, естественность — серостью. А Джек Николсон не только всюду ярок, индивидуален, остер, он еще и разнообразен — от дерзкой эксцентрики до нежного лиризма, от акробатики до глубокой психологичности.

Так в чем же фокус, в чем психологический трюк «Последней подробности»? В том, что, заявив о своем резко критическом отношении к военному правосудию, фильм противопоставляет ему глубокую человечность американского общества, показанного в различных срезах, и прекрасную гуманность американских сержантов, воспитанных армией и увешанных орденскими ленточками. Конечно же — за войну во Вьетнаме! — высчитал я.

Пропагандистское американское киноискусство вовсе не всегда воспевает жестокость, насилие, расизм. Ему доступны и более тонкие приемы. Человечность, проявление добра, терпимости, солидарности всегда найдут дорогу к сердцу любого человека. Важно точно и тонко определить, каким общественным идеалам они служат.

Еще более ярким примером тонкого, не лобового, но чрезвычайно доходчивого использования человеколюбивых чувств является не менее талантливая картина американского режиссера-дебютанта Стивена Шпильберга «Путь в Шугарленд».

В день для посещений в один из тюремно-трудовых лагерей США явилась миловидная блондинка в джинсовом костюме (артистка Голди Хаун), навестить своего мужа. Замечу попутно, что лагерь этот напоминает спортивную базу, все заключенные разгуливают в белоснежных комбинезонах... Ну, да ладно, все может быть. Заманив мужа в кабину мужской уборной и нежно его целуя, Кловис Поплин (так звали блондинку) сняла с себя костюм, но не с эротическими целями, а для того, чтобы переодеть в него мужа. Под этим костюмом оказался другой такой же. Используя ангельскую доверчивость охраны

Кловис вывела мужа из тюрьмы и на первом попавшемся чужом автомобиле увезла.

Из диалогов юных супругов мы понимаем, что оба они были осуждены за кражу, оба сидели, а их ребенка отдали на усыновление какой-то почтенной бездетной паре в далеком городке Шугарленде. Выйдя из тюрьмы, Кловис похищает своего мужа, чтобы насильно вернуть себе своего сына. Завязка, как видите, сильная.

Кратко не перескажешь путь юных родителей в Шугарленд. Важно, что они проделывают его на автомобиле молодого офицера полиции, держа его под дулами его же пистолета и винтовки. Еще важнее, что за похищенным полицейским следуют сначала две, потом двадцать, а потом, может быть, и полсотни полицейских машин. Полиция не может оставить своего в беде, но не может ничем рискнуть, так как отчаянные похитители могут каждую минуту выстрелить. Еще важнее то, что сначала похищенный полицейский, а затем и кавалькада преследователей, руководимая мрачным на вид и очень мужественным начальником, проникается сочувствием к похитителям. Ведь они борются за свое человеческое право, за своего сына.

Режиссер не побоялся показать полицию в слабом, смешном виде. Он нагромождал трюки на трюки: полицейские машины сталкивались, горели, переворачивались. Сделано все это с необычайным техническим блеском, не хуже, чем автомобильные трюки в «Буллите» или «Французском связном». И глядя на всю эту ошеломительную «автоодиссею», зритель не замечает, как полиция из комического персонажа, из неудачливого преследователя становится героем фильма — гуманным, неунывающим, справедливым.

Конфликт осложняется тем, что усыновившая ребенка пожилая пара привыкла к нему и не собирается уступать того, что получила официально, на законном основании. При переезде автокортежа в границы другого штата против него начинают действовать местные отряды самообороны, защищающие права усыновивших и не боящиеся открывать стрельбу. Сцены перестрелок сделаны с неменьшей изобретательностью. И, конечно, полиция помогает юной чете, охраняет ее.

Экспедиция прибывает в Шугарленд. Ребенок из дома приемных родителей давно вывезен, спрятан. А в доме — засада из местных берчистов, гангстеров или просто озлобленных обывателей, вооруженных до зубов. Они убивают молодого отца, ранят мать. Ее спасает пленный полицейский и чуть запо-

«Путь в Шугарленд». Режиссер Стивен Шпильберг (США)

«Медвежья клетка». Режиссер Мариан Хандверкер (Бельгия)

здавший полицейский эскорт. Заключительная надпись гласит, что Кловис Поплин — подлинное имя, что события случились в 30-х годах и закончились тем, что, отсидев пять лет за похищение заключенного, насилие над полицейским и другие беззакония, она получила своего сына и сейчас счастливо живет вместе с ним.

Та же схема. Вначале — несправедливость, жестокость. А затем, идя как бы от обратного, допуская показ временных поражений, неудач, комических ситуаций, шаг за шагом, кадр за кадром нас уверяют, что более гуманной, мощной, справедливой и вездесущей полиции, чем в США, нет на белом свете, что образ жизни в Америке — человечнейший и прекраснейший.

Желая показать гуманность и справедливость милиции, у нас любят показывать милиционеров либо комичными стариками, ворчливо разбирающими кражу баяна в клубе, либо прекраснодушными чудаками, показывающими фокусы, воспитывающими пьяниц и гибнущими от ножа хулигана. А вот Стивен Шпильберг, уверив зрителя, что он борется против несправедливости властей, затем создал такой гимн полиции, что смог увлечь даже искушенную каннскую публику.

Я бы не назвал фильмы «Последняя подробность» и «Путь в Шугарленд» ни коммерческими, ни развлекательными. Взывая к человеческим чувствам, применяя великолепное мастерство, они утверждают принципы, в которые верят, строй, которому служат. Капиталистический строй.

В идеологической борьбе против этого строя нам надо отчетливо понимать, что он может «ангажировать» подлинных художников, может создавать во славу себе сильные произведения искусства, что его идеологическое оружие отнюдь не примитивно.

Нужно сделать вывод, что большинство фильмов, представленных на Каннском кинофестивале, в той или иной мере, с тем или иным талантом, служили буржуазному обществу. Однако были и картины прогрессивные, трактующие проблемы современности с близких нам идейных позиций.

Среди них, прежде всего, нужно назвать индийский фильм «Гарм Хава» — социальную драму о религиозных противоречиях между индусами и мусульманами, вынуждающих влюбленных расставаться, друзей разъезжаться, терять работу, покидать дома. Сделанный в традициях индийского кино — несколько медлительный и отчетливо мелодраматичный, этот фильм подкупал серьезностью и человечностью.

Важную современную проблему поднял молодой, но уже очень знаменитый западногерманский режиссер Райнер Вернер Фассбиндер в фильме «Все другие зовут его Али». Известно, что все крупные промышленные города ФРГ переполнены сотнями тысяч иностранных рабочих — арабов, португальцев, югославов, турок. Это не могло не вызвать социальных конфликтов, бытовых трений, особых проявлений классовой и национальной вражды. Фассбиндер и актеры Бригитта Мира и Эль Хеди Бен Салем показали историю любви немолодой немки и марокканского рабочего. Борьба этих порою комичных, порою трогательных влюбленных с обывательскими предрассудками, с национальной рознью, наконец, с собственными чувствами показана сочувственно, реалистично, психологически тонко.

Правдивую картину разорения мелкого буржуа — владельца мелочной лавки показал в фильме «Медвежья клетка» молодой бельгийский режиссер Мариан Хандверкер. Крупная фирма строит неподалеку огромный «супермаркет», обрекая мелкого предпринимателя на разорение. Но еще драматичнее непонимание, отчуждение поколений. Отец лавочника, старый шахтер-пенсионер, безразличен к мелкособственнической драме сына, а юноша школьник, сын лавочника, как и дед, интересуется политической борьбой — протестами, забастовками, демонстрациями. Индивидуализм, влекущий за собой беспомощность одиночества, зорко замечен и впечатляюще показан в этом скромном непритязательном фильме.

Но еще сильнее, еще драматичнее новые социальные противоречия раскрыты в итальянском фильме Луиджи Коменчини «Преступление из-за любви». Юные рабочие Ромео и Джульетта (их зовут Нулло и Кармела) не могут счастливо пожениться, потому что их родителей разделяет конфликт между социальными группами рабочего класса. Миланец Нулло принадлежит к северной рабочей аристократии, он горд не только своей квалификацией, но и новой квартирой, мотоциклом, твердостью положения. Сицилианка Кармела, со своей шумной семьей южан-переселенцев, принадлежит к наиболее эксплуатируемым и бесправным слоям рабочих-поденщиков. И, если молодые люди легко забывают свои социальные различия, их семьи — и обеспеченная и обездоленная — с косной, откровенной враждебностью мешают их счастью. Но когда бытовые трудности кажутся преодоленными, вступает в силу коренной конфликт между капитализмом и рабочими: Кармела, работавшая во вредном цехе, заболевает скоротечной чахоткой и умирает. Нулло в отчаянии стреляет в хозяина фабрики.

Фильм Коменчини сделан в добрых традициях неореализма, слегка мелодраматизированных, приукрашенных. Сочетание в его фильме очень милых лирических сцен с комическими, производственные мотивы, тщательно и точно прочерченные, приводят к отчетливо сформулированным социальным выводам. Стефания Сандрелли просто и сердечно играет Кармелу, а весь большой актерский ансамбль естественно сочетается с массовками, в которых снимались миланские рабочие.

Да, традиции неореализма живут. Возвращение к ним наметилось и в «Амаркорде» Феллини и в фильме Коменчини. Конечно, это не «Похитители велосипедов» и не «Машинист», но «Два гроша надежды» и «Шуша» я вспоминал. Времена меняются и искусство меняется. Но реализм — верное и страстное отражение действительности во имя прогрессивных идей — не исчезает, не прекращается, несмотря ни на какие модернистские или коммерческие ухищрения. И даже на Каннском фестивале, откровенно буржуазном, ставящем своей задачей поощрение нового, сиречь, модернистского искусства,—голос реализма звучал достаточно громко.

Одним из интереснейших, серьезнейших событий фестиваля бесспорно оказался американский фильм «Конверсейшн», что нужно перевести как «Разговор», но по смыслу лучше бы назвать «Подслушивание». Его поставил по своему сценарию Фрэнсис Форд Коппола, постановщик нашумевшего «Крестного отца», рекордсмена сборов, успех которого можно было бы объяснить успехом романа

Марио Пьюзо и актера Марлона Брандо, а не режиссурой. Но «Подслушиванием» Коппола опроверг сомнения, показав себя первоклассным режиссером и сценаристом. Его успех разделил и замечательный актер Джин Хэкман.

Джин Хэкман сыграл хозяина электронно-кино-фотомастерской, занимающейся тайным подслушиванием, фотографированием и всеми иными видами слежки — по частным заказам. Его герой — человек средних лет, скучной, серой внешности, в очках, с небольшими усиками, почти никогда не снимающий мятого дождевичка. Его жизнь уныла. Любовнице, к которой он забегает опять же не снимая дождевичка, он выдает себя за музыканта. Он и вправду играет на саксофоне. Вернувшись домой, в довольно богатую холостую квартиру, запирающуюся на семь замков, он запускает джаз на магнитофоне и вторит ему на своем инструменте.

Но насколько скучна личная жизнь подслушивателя, настолько роскошна его мастерская. Запрятанная в каком-то подвальном гараже, она оборудована всеми самоновейшими микрофонами, телеобъективами, трансфокаторами, суперчувствительными пленками, реактивами, механизмами. Его работенка, столь модная сейчас в буржуазном обществе, показана подробно, детально. На шумном сквере встречаются любовники. И из окон домов и магазинов, из автомашин, мусорных урн, коробок конфет в сумке случайных прохожих на них устремляются подглядывающие, подслушивающие, записывающие аппараты. Становится и гадко и страшно.

А когда сам подслушиватель становится жертвой конкурирующей фирмы, в полушутку записавшей его самые интимные шепоты с любовницей,— понимаешь, что существует целая индустрия вмешательства в личную жизнь человека.

Пытаясь проникнуть в тайну заговора, подслушиватель проникает в гостиницу, в номер, соседний с наблюдаемым. Расположившись в клозете как в лаборатории (хорошая метафора!), он просверливает под унитазом дыру, просовывает туда микрофон... Становится понятно, что подслушиватель проникает в тайный заговор, жертвой которого становится его заказчик — крупный бизнесмен. А когда подслушиватель проникает в наблюдаемый номер — начинается бред. Номер совершенно чист, приготовлен к сдаче. Все на местах, повсюду этикетки «дезинфицировано». Но вдруг из унитаза начинает хлестать кровь, с какими-то бинтами, ватой. Эта мерзость переливается на пол, растекается по комнатам. Пораженный зритель не сразу понимает, что это бред, что человек, посвятивший себя подслушиванию, расплачивается безумием. Его убивают угрызения совести.

Вернувшись домой, он начинает искать в своей квартире тайные, поставленные неизвестно кем, микрофоны. Он выворачивает лампы и розетки, прощупывает отдушины и карнизы, сдирает со стен картины, разбивает цветочные горшки, наконец — обдирает обои и выворачивает паркет. Один, в разгромленной квартире, он сидит и играет на саксофоне...

Режиссура, сценарий, актерское исполнение — на высоком профессиональном уровне. Пресса единодушно приветствовала ленту. «В этом фильме собраны все достоинства лучшего американского кино: умный сюжет, виртуозная мизансцена, темпераментная игра актеров... Фильм вызывает страстный интерес, он поражает, волнует, беспокоит.

Он таинствен и маниакален... Джин Хэкман грандиозен»,— писал Жан де Баронселли. Актера расхваливали и американский критик Томас Квин Кертис, и испанец Антонио Гарсиа, и швейцарец Мишель Бужю, и французы Франсуа Морен, Робер Шазаль, Анри Рабин. Большинство газет предсказывало, аргументировало и даже требовало присуждения «Подслушиванию» «Гран-при», — Большого приза фестиваля. Он и получил его. По-моему — заслуженно.

IV. Несколько слов в заключение

Мне остается лишь сообщить еще несколько фактических данных и поделиться с читателями некоторыми соображениями. Начну с

повторения, что Каннский фестиваль, после крушения Венецианского,— самый крупный, представительный и влиятельный из буржуазных фестивалей. С годами он стал более серьезен, деловит. Он всегда привлекает крупнейших режиссеров. В этом году были представлены Феллини, Пазолини, Брессон, Тати, Рене, Лелюш, Рассел, Коппола, Муллиган. Всегда много интересных дебютантов. Как правило — серьезное жюри. Огромный коммерческий «рынок», на котором показываются сотни фильмов. Бывают и интересные ретроспективы, чествования, программы, отобранные критиками, и т. д. и т. п. Все это делает наше участие на этом фестивале необходимым.

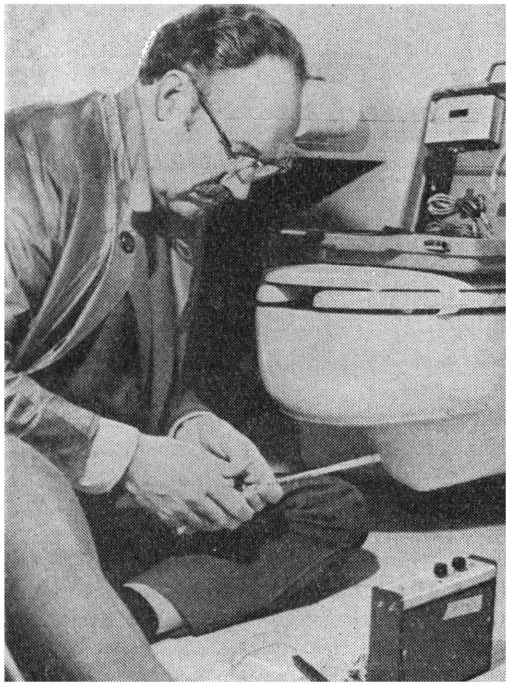
Однако от нас не должна ускользать некоторая холодность, если не сказать враждебность, к нашему киноискусству, прикрытая, разумеется, безукоризненной вежливостью и внешней объективностью, проявленная дирекцией фестиваля. Возьмем состав фильмов: шесть американских, пять французских, четыре итальянских. И только один советский. И еще — только два из социалистических стран — венгерский и болгарский. Ни Польша, ни Чехословакия, ни ГДР, ни Румыния в фестивале не участвовали, хотя и предлагали свои фильмы. Отборочная комиссия их отвергла. Участвуя в фестивале одним фильмом, мощная советская кинематография была поставлена в одни условия с такими странами, как Канада или Бельгия, где производство полнометражных картин носит единичный характер. От меня не ускользнули и небольшие, осторожные, но тем не менее достаточно ощутимые антисоветские «уколы» в картинах Лелюша, Тэйлора, Кершнера и др. «Вне рамок» фестиваля демонстрировалась отвратительная клеветническая поделка ренегата Душана Макавеева «Сладкий фильм», наполненная неслыханной похабщиной, неописуемыми физиологическими мерзостями и наглыми антикоммунистическими и антисоветскими выпадами. Необходимо напомнить, что на Московских кинофестивалях всегда выдерживается дух равенства, благоприятствования, уважения, и никаких намеков, выпадов или глупых шуток ни в чей адрес не допускается ни «в рамках фестиваля», ни вне этих рамок.

«Преступление из-за любви». Режиссер Луиджи Коменчини (Италия)

Учитывая эти специфические условия Каннского фестиваля, нам нужно особенно внимательно отнестись к выбору для этого киносмотра фильмов и к освещению его в нашей прессе.

Нужно помнить, что наибольший фестивальный успех имели те наши фильмы, которые ярко и полно отражают нашу идеологию, например, «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Ленин в Польше».

Фильм Георгия Данелия «Совсем пропащий» — экранизация романа Марка Твена «Гекльбери Финн» — на включение которого в



«Подслушивание». Режиссер Фрэнсис Форд Коппола (США)

программу настояла дирекция фестиваля, рассчитан скорее на юношескую аудиторию.

Я нисколько не хочу умалить достоинства фильма. Он сделан очень изящно, актеры играют хорошо.

На обоих сеансах «Совсем пропащий» был принят публикой благожелательно. Смеялись где нужно. Аплодировали. Никто из зала не уходил. Пресс-конференцию Данелия провел очень хорошо: спокойно, откровенно, остроумно и эрудированно. Но пресса по фильму была, в целом, неодобрительной.

Думаю, что в суждениях критиков было немало несправедливого, предвзятого. Но для фестиваля фильм не подходил, с этим согласиться надо.

Тем более симптоматична победа нашего короткометражного фильма «Остров» режиссера Федора Хитрука.

Наряду с конкурсом полнометражных картин в Канне проходил и конкурс короткометражных. В нем участвовали и странные модернистские новеллы, вроде испанской «Таната», где дешевая проститутка оказывается мистической Смертью, или американской «Ночи», живописующей мечты женщины о каком-то арабском принце, прискакавшем в современность на белом скакуне.

Были в конкурсе и превосходные мультипликации. Изящный болгарский «Аквариум», прекрасный по цвету польский «И стал свет...», остроумный венгерский «Благожелательность». Феноменальный по движению (сделанный с помощью компьютера) и интересный по мысли канадский фильм «Голод».

Но в борьбе с ними фильм Федора Хитрука «Остров» выиграл, одержал победу. Отлично нарисованный, четкий по движению, умный и содержательный, этот фильм в оригинальной гротескной форме показал опасности заражения окружающей среды, враждебность бесчеловечной техники, капиталистическую конкуренцию, гонку вооружений и человеческое одиночество в суетном, индустриализированном буржуазном мире.

Светло и ясно прозвучала в нем и тема человеческой солидарности — как выход из современных трудностей и опасностей.

Словом, впервые после фильма «Летят журавли» (1958) и впервые по разряду короткометражных советский фильм «Остров» получил «Гран-при». Это серьезная победа. И странно, что наша пресса почти совсем ее не отметила.

Несколько слов о жюри. Оно состояло из девяти человек, под председательством академика Рене Клера. Я должен сказать, что работать с этим великим французским режиссером, сохранившим в преклонных годах ясность, живость, точность и взыскательность суждений, великолепную французскую любезность, остроумие и неукротимую энергию, было для меня не только честью, но и счастьем.

Мне было радостно еще раз увидеть фильмы

Рене Клера «Антракт» и «Большие маневры», показанные вне конкурса — как дань уважения живому классику французского кино.

Италию в жюри представляла Моника Витти, не по-актерски серьезная, деловитая, рассудительная. Американский писатель Ирвин Шоу, автор широко известных во всем мире романов, швейцарский режиссер Мишель Суттер, шведский продюсер Кен Фант, английский кинокритик, автор монографии о Стэнли Кубрике — Александр Уокер, французский сценарист Жан-Лу Дабади, французский художник Феликс Лабисс и автор этих строк — вот весь состав жюри. Как и всегда — были горячие споры, как и всегда — не все и не всем были довольны. Должен сказать только, что, побывав в международных жюри разных фестивалей раз пятнадцать, я ни разу не видел такой активности дирекции. Президент Каннского фестиваля г-н Робер Фабр Ле Бре не только присутствовал вместе с директором-распорядителем г-ном Морисом Бесси и секретарем на всех наших заседаниях, но и говорил, не умолкая, оказывая на жюри самое неприкрытое давление. Международные жюри для того и создаются, чтобы быть независимыми от устроителей фестивалей, и Каннскому руководству следует впредь отказаться от своей чрезмерной активности.

Какие же решения приняло жюри?

Большой приз фестиваля («Гран-при») получил фильм «Подслушивание» Фрэнсиса Форда Копполы (США).

Специальный приз жюри — «Тысяча и одна ночь» Пьера Паоло Пазолини (Италия). Это решение было встречено свистом публики.

Жюри вынесло специальное мнение в честь Шарля Буайе за роль барона Рауля в «Стависком» (Франция).

Приз за лучшую женскую роль — Мари-Жозе Нат (Франция).

За лучшую мужскую — Джек Николсон (США).

Приз за режиссуру — Карлос Саура (Испания).

За сценарий — Стивен Шпильберг (США).

По разделу короткометражных фильмов:

Большой приз фестиваля («Гран-при») — «Остров» (СССР).

Специальный приз жюри — «Голод» (Канада».

Не со всеми этими решениями я согласен вполне. Жалею, что остались без призов «Преступление из-за любви» и «Последнее слово». Слишком много призов досталось Соединенным Штатам, но ведь вся атмосфера фестиваля, вся реклама, пресса, симпатии дирекции, количество конкурирующих фильмов — все это было на стороне США. Можно было бы и еще поспорить, но после драки кулаками не машут. Впрочем, мое мнение о фильмах и о фестивале — мнение не только члена международного жюри, но и советского кинокритика — изложено в этой, быть может затянувшейся, статье.

К. Щербаков

Сегодняшние поиски— завтрашние открытия

Заметки с XXI Белградского фестиваля

О кризисном состоянии югославского кинематографа, о причинах, характере, формах выражения этого кризиса в последние годы в югославской прессе писалось подробно и тревожно.

И чем больше писалось, тем яснее становилось, что в кинематографе по-своему преломились те тревожные негативные тенденции, которые за последнее время давали о себе знать в развитии югославского общества и о которых откровенно и точно сказал И. Б. Тито в своем докладе на X съезде СКЮ: «Антисоциалистические силы... стремились ослабить и обесценить ведущую роль рабочего класса, оспа-

«Огонь». Режиссер Столе Попов

ривали авангардную роль Союза коммунистов... Разоблачение тех, кто оспаривает ведущую роль СКЮ... было важным условием мобилизации трудящихся на борьбу за дальнейшее развитие социалистической революции».

Именно в этих условиях оздоровления общественной атмосферы проходил в апреле нынешнего года в Белграде XXI Национальный фестиваль документальных и короткометражных фильмов.

Не буду делать на основании этого фестиваля далеко идущих заявлений и выводов— для этого время еще не пришло, — но скажу сразу же, что многое в нем, и в показанных фильмах, и в атмосфере, царившей в кулуарах, на пресс-конференциях, в печати, мне понравилось. Показалось многообещающим. Была в нем хорошая скромность и деловитость, было стремление, во-первых, строго объективно показать «текущий момент» национального документального и короткометражного кинематографа, а во-вторых, спокойно и всесторонне в нем разобраться.

Итак, выводы делать преждевременно, да и не настолько хорошо я знаю югославский кинематограф, чтобы уверенно и свободно сопоставлять, сравнивать прошлые его годы с нынешним. Но определенные тенденции, на мой взгляд, весьма конструктивного свойства, на нынешнем фестивале проявились, о них и попытаюсь сегодня сказать.

●

Документальный фильм «Огонь» режиссера Столе Попова — о работе сталеваров, и, говоря буквально, в нем запечатлен производственный процесс. Но это как раз тот случай — случай искусства, — когда буквализм решительно бессилен объяснить происходящее на экране. Пышущая жаром печь, поток раскаленного металла, люди, работающие у печи... И огонь — грозный, яростный, животворный. Неистовствующее пламя, слепящее глаза, победно заполняющее экран. Пламя тут —и рабочий инструмент сталевара и символ его вдохновения, предельного напряжения творческих, созидательных сил, лучших минут человеческой жизни. В фильме Столе Попова пламя словно бы положено на музыку, инструментовано, режиссер раскрывает его завораживающую мощь, когда понимаешь: тот, кто познал эти свойства огня, до конца дней не расстанется с ним, не уйдет добровольно от печи.

А потом вдруг резко гаснут интенсивно багровые краски экрана — сама композиция, монтаж кадров дают ощущение спада напряжения, ощущение исхода. Ритм замедлился, утратив пружинящую четкость, стал неторопливо усталым. Крупным планом — молодое лицо, улыбающееся открыто и счастливо. Завершена трудная, нравственно возвышающая человека работа, и, снявши маску, вытирает со лба пот сталевар. Величественная красота, философский смысл будней рабочего человека переданы в фильме «Огонь» средствами поэтического кинематографа. Путь этот перспективен, но и тернист: слишком реальна опасность искусственного, натужного нагнетения патетики, слишком многих сбивала она на неправду и фальшь. В коротком фильме Столе Попова каждая секунда экранной патетики имеет прочное нравственное обеспечение.

Художественная манера, стилистика документального фильма режиссера Мичи Милошевича «Крыша над головой» противополож-

ны «Огню». Это строгий документализм, репортерская скрупулезность, когда основа всего — жизненный факт, цепь фактов, запечатленных с максимальной достоверностью, со всеми деталями и частностями. Манера определена художественной задачей, темой, достаточно болезненной, острой: речь идет о квартирном дефиците, о том, что некоторые рабочие семьи все еще вынуждены жить в крайне тяжелых условиях.

Лента состоит из нескольких новелл с одинаково драматическим содержанием: немолодая женщина коротает свой век в коридоре, в проходе; семья вселилась в заброшенную полуподвальную прачечную, вселилась самовольно, — и вот на экране ее глава объясняет, что иного выхода у них не было.

Как определить грань, отделяющую здоровую, необходимую обществу критику от злопыхательства? Исчерпывающую общую формулировку здесь вряд ли отыщешь, однако каждое конкретное произведение искусства отвечает на этот вопрос. В «Крыше над головой» есть кадры вселения рабочих семей в новые квартиры, есть слова о том, что таких вселений тысячи, жилищное строительство обширно, но дефицит пока не преодолен. Кадры эти нужны, уместны, но даже если бы их не было — содержание, в них заключенное, все равно прочитывалось бы во внутренней позиции авторов, их отношении к изображаемому. Да, трудно, порой болезненно трудно, но тем важнее, показав, обнародовав эти трудности, искать пути их преодоления. Это понимают авторы ленты, понимают и их герои, хотя у этих последних, казалось бы, достаточно оснований для разочарованности, обид. Фильм не упрощает проблемы, не срезает острых углов, но общий итог при этом — конструктивен, он требует общей озабоченности и общей работы на благо своей страны, своего государства. Картина «Крыша над головой», при всей своей критичности — произведение социалистического искусства.

●

«Огонь и «Крыша над головой» — это как бы полюсы фестиваля, но не исключающие, а дополняющие друг друга. Здесь обозначились и его стилистическое, идейно-тематическое разнообразие, и уровень лучших работ (подчеркну — лучших, ибо фильмов посредственных было много, и на общем уровне фестиваля это не могло не сказаться), и единая их — по главному счету — гражданская, человеческая направленность. В югославском кинематографе все отчетливее проявляется интерес к людям труда, к их ежедневным заботам, сложностям, и к заботам общегосударственным которые, как показывают кинематографисты, героям их лент отнюдь не чужды.

«Громкие рабочие шаги» режиссера Бранко Милошевича — серия синхронных интервью, где рабочие и служащие говорят о проблемах самоуправления, о том, как поставить дело на предприятии, как наладить работу, которая их пока не вполне удовлетворяет. «Огненные люди» (постановка Миодрага Здравковича) — попытка в поэтическом, романтическом ключе показать труд рабочих-стекольщиков. Попытка, правда, не столь удачная, как та, которую предпринял Столе Попов. Или картина «Алло, Шавник» (режиссер Никша Йовичевич), содержащая строгий, требовательный вопрос: почему никак не удосужатся достроить дорогу в отдаленный район Черногории, почему дети вынуждены ходить в школу за много километров пешком?

Разные ракурсы, точки обозрения предмета, разная мера художественной зрелости. Игровая короткометражка «Ордер на квартиру горнорабочего» режиссера Петара Любоева, при всей своей технической, профессиональной изобретательности, понравилась мне значительно меньше «Крыши над головой» (сравниваю, потому что тематика общая), притом, что финал первой куда благополучней: горнорабочий получает ордер. Старое, тесное жилье, новая благоустроенная квартира, а стереотип поведения человека, оказывающегося в столь разных условиях, стереотип чуть смешной, чуть унылый — один, здесь ничего не переменилось. О чем картина? О том, что материальные блага не могут компенсировать духовной недостаточности? Что ж, мысль верная... И все же что-то коробит меня в филь-

ме. Не очень, вроде, ловко смеяться над человеком, который после многих лет ожидания получил наконец нормальные бытовые условия.

Бережное отношение к достоинству человека, самого рядового, неприметного, ничего особенного не совершившего, — обязательное свойство гуманистического искусства. Несколько стариков пенсионеров коротают долгие свои часы за кружкой пива и костяшками домино, обмениваясь время от времени репликами, практически лишенными смысла. Может такая картинка с натуры вызвать усмешку снисходительно-пренебрежительную? Может, наверное, но режиссер Степан Занинович (игровая короткометражка «Никому ничего») сделал из этой картинки с натуры один из самых добрых и человечных фильмов фестиваля. Как? Да вот заснял этих стариков, приблизил к нам их лица, руки, знавшие на своем веку много трудной работы. Она сопутствовала всей их жизни, и значит, герои картины заслужили благодарность людей. И поздний свой досуг тоже заслужили — вот что читается в подтексте фильма. Он пронизан сочувственной улыбкой и грустью. Взявши сценку действительно вроде бы пустяковую, он как бы соразмерил ее со всей жизнью героев, и оттого сцена приобрела внутреннюю значительность.

И еще одна лента — о слепой девушке, которая рассказывает, как без глаз научилась различать все краски мира и теперь боится прозреть: а вдруг в новом свете краски эти потускнеют, поблекнут? В конце мы узнаем, что вылечить девушку нельзя, она никогда не прозреет. Так чем же были ее слова? Спасительным заблуждением или той степенью мужества, когда человек думает уже не о преодолении собственного несчастья, а о том, чтобы несчастье это ранило близких по возможности меньше? Документальная картина режиссера Бранко Иванды «Слепая» скромна по своим художественным достоинствам, содержит эпизоды наивно иллюстративные. Но в ряду фестивальных фильмов о сегодняшнем человеке, фильмов, стремящихся понять, осмыслить его внутренний мир, лента эта по праву заняла свое место.

●

На фестивале было показано много картин о детях для взрослых, и к разговору о внутреннем мире и проблемах сегодняшнего человека фильмы эти имеют отношение самое прямое. В словах и поступках юных героев —

«Слепая». Режиссер Бранко Иванда

отзвук, отражение, своеобразное преломление этих проблем и этого мира. Обращение кинематографистов к той человеческой поре, когда все зарождается, присутствует в формирующейся личности в изначально ясном, простом виде, помогает югославским кинематографистам понять какие-то важные грани современной реальности.

Множество югославских рабочих уезжает на заработки за границу, и это создает сложности, политические, социальные и моральные, человеческие. О том, как осмысливает эти сложности кинематограф, здесь еще пойдет речь — но при чем тут дети?

Вы смотрите документальный фильм «Нагрузка» (режиссер Горан Паскалевич). Камера скользит по улицам, по домам деревни — на этих улицах, в этих домах мало мужчин. Они конечно, вернутся, и вернутся с деньгами, да и сейчас их семьи отнюдь не нищенствуют, и все-таки ощущение заброшенности, запустения не оставляет вас. Оно в глазах детей, каждому из которых сейчас, в данную минуту так не хватает отца, в их мучительно неловких попытках объяснить его отсутствие. Одиночество, неприкаянность детей, физические, душевные перегрузки, ложащиеся на их совсем не готовые к этому плечи, — не слишком ли дорогая плата за ту, другую, которую назначили рабочим из деревни иностранные фирмы? Можно, конечно, взять детей с собой, даже определить в школу... В документальном фильме режиссера Рудольфа Сремеца «Иностранец» мы и видим югославского мальчика — с трудом, коверкая, выговаривающего слова на родном языке. Больше в общем-то ничего не происходит, но этого мало? Разве это не повод для общей тревоги, когда не один и не два югославских мальчика с детства начинают забывать родной язык? Фильмы «Нагрузка» и «Иностранец» существенны тем, что будят эту тревогу, общественное беспокойство и предупреждают, чем может обернуться в недалеком будущем эта погоня за относительно легкими заработками. Ведь чувство языка — это чувство родины, а родина у взрослых и у детей — у всех одна. Она-то будет — и без тебя и без твоего сына, но как же ты и твой сын будете без нее?

Мир детства — это отражение нашего нынешнего и модель будущего мира, и каждая деталь, каждая будто бы мелочь отыграется, отзовется, и противостояние добра и зла, бескорыстия и шкурничества, самоотверженности и малодушия здесь не менее непримиримо, не менее драматично.

В этом месте я немного отвлекусь от фести-

«Против Короля». Режиссер Драган Йованович

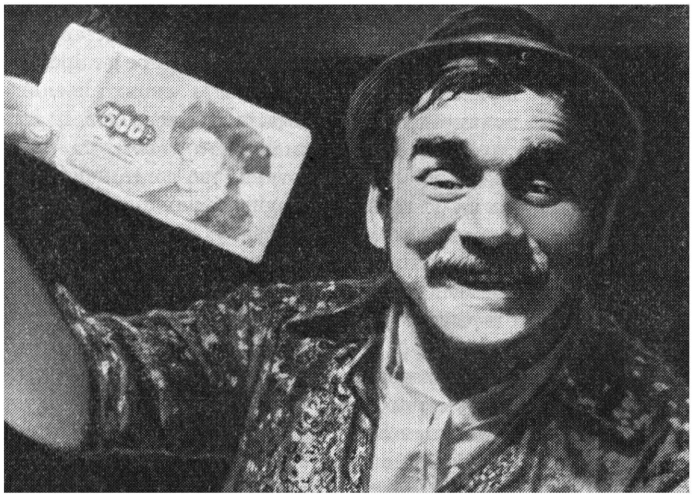
«Маленькие пастухи». Режиссер Франце Штиглиц

валя — но не от проблем, в воздухе, атмосфере которых он существовал, которыми, собственно, и был интересен.

В полнометражном художественном фильме «Против Короля» молодого режиссера Драгована Йовановича ребячья компания подавлена злым и бездушным авторитетом молодого светловолосого спортивного вида парня с ленивой походкой вразвалочку и скучающе-наглым взглядом светло-голубых глаз. Ребята внутренне сжимаются, будто бы даже меньше, незаметнее делаются — едва заслышат рокот его мотоцикла. Исполнение любой прихоти Короля — непререкаемый закон этой компании. Бутерброды, пирожки, деньги, если у кого заведется мелочь, — все ему. Протест, ненависть к повелителю не выходят наружу, ибо тут же будут жестоко подавлены. Но они зреют. Ребята даже пытаются искать защиты у взрослых, но попытки не приносят успеха — взрослые, те, что в решающий момент оказываются рядом, слепы, безразличны и вялы; с резким, динамичным, никого не боящимся Королем они сравнения не выдерживают. Вот и начинает на нем свет сходиться клином. Сходиться, тускнеть, обесцвечиваться. И вот уже отклонение, уродство начинают восприниматься как норма, возникает утрата себя, совсем ранняя, неосознанная и от того, быть может, особенно опасная.

И именно в этот момент — знакомство с немолодым бродягой, добрым, но безвольным и опустившимся; полная противоположность Королю. Как потянула к себе ребят эта, пусть едва угадываемая, доброта, как стосковались они по живому человеческому участию! А бродяга — врун, он сразу наплел им, будто был чемпионом по боксу и что ему какой-то Король... Неужто опора найдена? Но вот встреча с Королем назначена, она должна состояться на глазах у всей компании. А накануне рано утром бродяга бежит из города, таща за рукав упирающегося сына, торопливо втолковывая ему: «Хочешь, чтобы отца избили до полусмерти? Ты-то знаешь, что я никогда не был боксером». Сыну стыдно за отца, отцу за себя, но, кажется, оба понимают, что иного выхода у них нет...

В назначенный час Король прогуливался на месте «дуэли» и с откровенным презрением поглядывал на притихших, обескураженных мальчишек: с кем связались, кому перечить вздумали?! Но только что это? Из-за поворота дороги показывается тот бродяга. Появляется запыхавшийся (ведь отъехать успел порядочно), и сын — рядом с ним. Конечно, через



«Нож». Режиссер Богдан Жижич

несколько секунд бродяга будет корчиться от боли, сбитый с ног увесистыми кулаками противника. Но и этих нескольких секунд было достаточно, чтобы ребята поняли, чего стоил их новому кумиру, никогда, оказывается, не дравшемуся, этот все-таки состоявшийся «выход на поединок». И не сговариваясь, даже не переглянувшись, они бросаются на Короля — все вместе, дружно и яростно.

Немного стоит сила, не одухотворенная достоинством, мужеством. А обретя их, достоинство и мужество, поднявшись над собственной приниженностью, жалкостью, человек ощущает вдруг в себе такую силу, о которой прежде и не подозревал. Для кого важнее этот урок — для бродяги, жизнь которого давно перевалила за вторую половину, или для ребят, у которых все впереди? Тут вряд ли уместна очередность: стать человеком никогда не рано и никогда не поздно.

Фильм, как и его название «Против Короля», временами назидателен, прямолинеен. И все-таки верность, чистота общей интонации много значит. Ей обязан фильм Драгована Йовановича тем, что поднятый в нем разговор об истинных нравственных ценностях и о ценностях иллюзорных, мнимых, при явной временами наивности художественного решения проблемы, воспринимается всерьез.

Как важно все, что происходит с человеком в п е р в ы е, как существенно то, что положило начало твоему характеру, — даже если потом ты об этом начале и позабыл. Франце Штиглиц, старейшина югославской кинематографии, также поставил картину о детях — «Маленькие пастухи». Очарование горного словенского леса, искренность, непосредственность юных актеров —вот что сперва привлекает вас в ленте Штиглица. Но «Маленькие пастухи» — это поэтическая притча, и, ощутив жанр картины, вы прочтете в ее событиях ненавязчиво тихое повествование о первом горьком компромиссе с собой и о первой победе над собой, преодолении слепой обиды, осознании ответственности за жизнь товарища и о первом предчувствии влюбленности.

На поверхностный взгляд ничего с маленькими героями картины не произошло, ну — почти ничего. Но коль скоро речь идет о зарождении человеческой личности, утверждает режиссер, малозначительного, будничного не бывает. Все потом отыграется, отзовется.

●

Вообще не может быть фильмов только о детях, только о природе, только о минувшей

войне (намеренно ставлю рядом понятия несочетаемые). Если фильмы эти причастны к искусству — они о детях, о природе, о войне, но еще, в большей или меньшей степени, непременно о нас с вами. В фильмах о войне закономерность эта проявилась особенно отчетливо, хотя таких картин было на фестивале неожиданно мало.

Необходимость внутреннего соотнесения тех дней с нынешними может быть выражена и явно, как в документальной картине режиссера Николы Бабича «Бене — Наполеон из Рогозницы». Она вся — в сегодняшней жизни и воспоминаниях ветерана, волею судьбы оказавшегося во французском Сопротивлении, и там прямо и честно прошедшего свой путь солдата. Он смешон, этот Бене, толстенький, плотный, в старом военном мундире и коротких штанах, и рассказы его о своих военных подвигах, сдобренные, наверное, долей хвастовства, воспринимаются автором, кажется, не без иронии. Но откуда же тогда наша симпатия к герою, исподволь накапливающаяся и осознаваемая не сразу? Дело, очевидно, опять-таки в ассоциативном контексте, в том, как искусно, не изменяя своей ироничности, открывает режиссер причастность Бене к той жизненной реальности, которая сегодня воспринимается, как героическая легенда. Да, он уморителен, когда представляет себя, сегодняшнего, идущим полем боя сквозь взрывы. Но в какой-то момент именно такой вот диссонанс с особой остротой заставляет ощущать: ведь это было с другим, прежним Бене, но б ы л о. И снисходительная усмешка замирает на губах, ибо вы видите перед собой человека, сохранившего верность своему героическому прошлому, а такие встречи обязывают по крайней мере к сосредоточенности. Внутренний ход картины непрям и парадоксален. Уже забылись какие-то детали, подробности, но образы героя, и начальный, поверхностный, и тот, что сложился в итоге, врезаются в память.

«Лет мертвой птицы». Режиссер Живоин Павлович

Игровая картина, по многим признакам традиционная, — «Свобода» режиссера Предрага Голубовича. За пулеметом фашист-охранник на вышке концлагеря, а внизу, за колючей проволокой — заключенные в одинаковых полосатых робах. Мерно шагает колонна, заученные, автоматические движения, даже лица, кажется, стерты, снивелированы. Люди — сломленные, с вытравленным достоинством — так все выглядит внешне, так представлялось бы тому, на вышке, если бы он вообще способен был рассуждать, а не был простым и страшным, идеально отлаженным механизмом истребления.

Но вот происходит нечто, не укладывающееся в заданный лагерный ритм. Люди быстро, украдкой вытягивают какие-то маленькие палочки: похоже, идет жеребьевка. И снова заученно, хмуро шагает колонна — о чем же

они пытали судьбу? Чуть убыстрился темп лагерного безнадежного марша, и вдруг один бросился на колючую проволоку, стал раздирать ее руками. Через несколько секунд человек упал, прошитый пулеметной очередью, но в сплетении проволоки уже появилось маленькое отверстие. Мгновение — и на проволоку бросается другой заключенный. Вот, значит, какая была жеребьевка: этому выпало погибнуть вторым. Потом еще одна смерть, и еще на несколько сантиметров шире отверстие в проволоке. И дальше люди гибли один за другим, но к моменту, когда на проволоку пошел тот, последний, проход уже существовал. Проволока раздирала робу, впивалась в тело, но человек все же сумел протиснуться в щель, за сантиметры которой отдали жизни его товарищи. А по ту сторону проволоки — бескрайний простор, и на его фоне все неразличимее бегущая, удаляющаяся человеческая фигура. Сюда уже не достанет пулеметная очередь: человек победил механизм истребления, даже идеально отлаженный. Но сколько сердец перестало биться, ради того, чтобы торжествовал человек! Память о них — это теперь до конца дней мера его ответственности перед жизнью и его могущество, его боль.

В отличие от некоторых югославских военных картин прошлых лет, лента эта утверждает решительно и твердо, что в военное ли, в мирное ли время, нет и не может быть для человека тупика безысходности. Даже если есть один шанс, все равно человек — хозяин свой судьбы. Даже если ни одного, как у того, кто первым рвал проволоку, — мужество и человеческое достоинство неподвластны бесчеловечности и тирании.

●

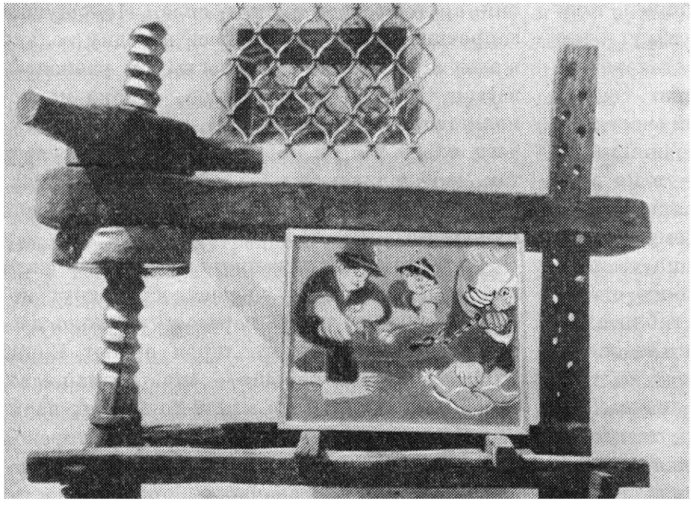
Проверку на мужество и достоинство уже в обычное, мирное время проходят герои игрового короткометражного фильма «Нож» (режиссер Богдан Жижич). В купе поезда один из пассажиров, наглый, сильный, самоуверенный, начинает терроризировать своих соседей, издеваться над ними — без всякой видимой цели, просто желая показать, что они ничтожества, а он — сила. Не ощущая сопротивления, наталкиваясь на одну только жалкую покорность, трусость, он распоясывается все больше и больше, — пока не появляется проводник, тихий, отнюдь не могучего сложения, и, один из всех, поступает так, как должен был бы поступить в сложившейся ситуации всякий уважающий себя мужчина.

Впечатляет напряженно замедленный ритм картины: постыдная оцепенелость вдруг потерявших себя людей передана психологически точно. Но главного героя артист Борис Дворник играет хорошо — зло, размашисто, темпераментно... Но в какой-то момент начинаешь ощущать несоответствие авторской претензии на сложность, глубину обобщения — и той однозначности, одномерности, которые отличают происходящее на экране. Картине очень вредит то, что автор ощущает себя первооткрывателем нравственной ситуации, которая на самом деле в искусстве давно открыта. Просто дать горькую зарисовку с натуры — это одно. Но предпринимать ее нравственно-философское осмысление, наверное, нельзя без учета того, что попытки подобного рода, и небезуспешные, делались неоднократно — вспомним хотя бы американскую картину «Инцидент».

Вторичность, не осознающая себя таковой и претендующая на совсем иное, — вот беда профессионально добротной картины «Нож». Отсюда и претенциозность и многозначительная недосказанность, за которой, в сущности, ничего не стоит. Драматизм и напряжение мысли, которые есть в «Свободе», здесь оборачивается видимостью драматизма и видимостью напряжения мысли.

В этом смысле среди игровых картин фестиваля «Нож» был, к сожалению, не одинок. Определенная несамостоятельность мышления отличила даже картину режиссера Горана Паскелевича «Наследник».

Время происходящих событий — неопределенно. Сущность же их такова. Крестьянину нужен наследник, но он понимает, что слишком стар и ребенка уже не будет. Крестьянин поэтому заманивает к себе бездомного бродя-



«Губециана». Режиссер Душан Вукотич

гу, дает ему пищу, кров, а ночью посылает к нему свою молодую жену. На утро бродяга будет убит: тайна должна остаться в семье, никто не узнает о происшедшем. Заданная с самого начала атмосфера суровой, тягостной сумеречности сгущается, становится почти осязаемой. Вечер, ночь, пасмурное утро, когда свет едва брезжит, — световая гамма черно-белой картины. Действия персонажей замедленны и фатальны, как в тяжелом сне, когда трагизм развязки известен заранее, но движение навстречу ей нельзя ни остановить, ни свернуть в сторону. Герой не знает, что обречен, но ведет себя, как обреченный. Потом — все подробности мучительного убийства. А до этого еще одно убийство, совершенно случайное и в то же время закономерное для этой будто бы жизни, где гибель и небытие носятся в воздухе. Смертями знаменуется и зачатие наследника, продолжателя.

Мотивы фатальной человеческой обреченности характерны, скажем, для некоторых фильмов Бергмана; стилистика Бергмана явно ощутима в этой во многом талантливой работе Горана Паскелевича. Но бергмановской философской многозначности фильм Паскелевича лишен. Остается ощущение внутренней зависимости от известных кинематографических образцов. Ощущение непонимания автором той истины, что настоящее в искусстве, даже если изначальный посыл глубоко пессимистичен, в итоге все равно не может быть сведено к признанию безысходности человеческого бытия. Фильм «Наследник» недостаточно глубок, думается, прежде всего потому, что, не будучи первым, он как бы не замечает, что ступает «след в след».

Проходные картины на всяком фестивале были и будут, это аксиоматично, и вряд ли стоит говорить о них сколько-нибудь подробно. Однако «Нож», «Наследник» или, скажем, документальная лента режиссера Лордана Зафрановича «Сон», где болезненные, туманные видения перемешаны между собой с заведомой, заданной алогичностью, — это не проходные работы. Дарование, уверенный профессионализм их авторов не вызывают сомнений. Именно поэтому представлялось небесполезным высказать некоторые соображения о том, почему в данном случае талант и профессионализм не породили крупных художественных явлений.

●

Коль скоро речь зашла о художественном кинематографе, я еще раз отвлекусь от фес-

тиваля, чтобы рассказать, хотя бы очень кратко, об одном сильном художественном впечатлении нынешней югославской поездки — о фильме режиссера Живоина Павловича «Лет мертвой птицы». Художник этот знал и глубокие неудачи, срывы — тем важнее, принципиальнее представляется сделанное им сегодня.

Снова разговор идет о проблеме болезненной, трудной — об отъезде югославских рабочих за границу на заработки, о нравственных, духовных, прежде всего, последствиях этого социального явления. В водоворот событий втянуты люди, одержимые сильными страстями. Крупные, резкие характеры обозначены столь же резкими, сильнодействующими художественными средствами.

Сильнодействующие средства — на грани эстетически допустимого, порой режиссер переступает эту грань. Присущий Павловичу способ выражения предельных внутренних напряжений, душевных борений героев через внешние, физические, даже физиологические проявления таит в себе опасность натурализма. В фильме есть сцены, когда хочется отвести глаза от экрана, перестаешь думать, что стоит за жестокостью, обнаженной наглядностью приема. Но не в них, не в этих сценах существо ленты. Чаще Павлович, при всей рискованности экранных построений, остается верен вкусу и мере, и тогда вы с почти физической достоверностью ощущаете тревожность, сдвинутость, неестественность бытия героев, живущих в двух странах и ни в одной из них не чувствующих себя дома. Живые связи с родной деревней ослабли, а новые, там, за пограничной чертой, не завязались, не могли завязаться.

Герои словно излучают из себя эту неестественность, сдвинутость, она захватывает и тех кто рядом, и вы понимаете, что измена женщины, крах братских уз—это не нечто, возникающее само по себе. Это следствие, форма выражения тех необратимых разрушительных процессов, которые происходят во внутреннем мире людей, оторвавших себя от родины. Драма надвигается неумолимо и разрешается выстрелом, обрывающим жизнь женщины, которая металась между двумя братьями, ни с одним из них не находя счастья. Женщину убил тот, кто был ее мужем, любил тяжело и сильно, и теперь к себе в деревню ему возврата нет.

...Идет по улицам миниатюрного, светящегося рекламой западноевропейского городка массивный набычившийся человек, идет не видя ничего вокруг себя, не различая дороги. И вдруг взгляд его останавливается на одной из витрин, делается пронзительно, исступленно внимательным. В витрине — экран черно-белого телевизора, а на экране — аист, вылетающий из своего гнезда. Потом отдельно — опустевшее гнездо, и одиноко летящий аист — отдельно. Фильм начался с этого кадра, но тогда это было настоящее гнездо, и живой, из плоти и крови, аист. Птица летела в безмятежно голубом небе, словно предостерегая от чего-то людей, предупреждая их о чем-то. А теперь она обесцвечена, нереальна, и нигде, кроме как в телевизионной коробке, ее не увидеть. Да, где бы и какие бы ни подстерегали человека соблазны, а родина у всех одна. Она без тебя будет, а ты без нее — нет.

Нелегкий фильм сделал режиссер Живоин Павлович, очень нелегкий фильм, пронизанный болью, страстью, темпераментом гражданина.

●

Статья эта, повторю, не претендует ни на исчерпывающий обзор, ни тем более на всесторонний анализ программ XXI Белградского фестиваля документальных и короткометражных фильмов. Скорее она представляет собой заметки о фестивале, вокруг и по поводу него, возможно, достаточно субъективные. Я не говорил здесь о документальной ленте режиссера Душана Вукотича «Губециана», завоевавшей Главный приз. Это изобретательный и поэтичный монтаж рисунков художников-примитивистов, воссоздающих эпизоды, легенды, образ крестьянского восстания XVI века под предводительством Матия Губца. Фильм хорош, но не очень «укладывался» в тему заметок, к тому же лично мне он не представляется лучшим из всех показан-

ных. Осталась в стороне и мультипликационная программа — замечу только, что она была огорчительно слабой и, видимо, нехарактерной, ибо высокий уровень югославской мультипликации общеизвестен. Не упомянут и ряд других фильмов, но это неизбежно: только по конкурсу перед зрителями фестиваля прошло шестьдесят семь картин, а всего более ста.

Рабочий дух, конструктивный характер фестиваля, обнадеживающую направленность его основных поисков — вот что представлялось важным уловить, передать. Такая направленность в современном югославском киноискусстве уже отмечалась в нашей прессе, в частности, в статье Н. Игнатьевой «Пула-73. Впечатления и размышления»*. Недавний Белградский фестиваль, как мне думается, подтвердил неслучайность, внутреннюю обоснованность позитивных процессов, происходящих в югославском кинематографе, и это не может не вызвать удовлетворения: ведь от сегодняшних поисков зависят завтрашние открытия.

В. Ревич

Мексика без сомбреро

«Белая роза» («Rosa blanca»)
Авторы сценария Фил Стивенсон, Эмилио Карбальидо, Роберто Гавальдон (по одноименной повести Б. Травена). Режиссер Роберто Гавальдон. Оператор Габриэль Фигероа. Художник Эдвард Фитцджеральд. Композитор Рауль Лависта. Производство «Каса Филмс мундьялес» (Мексика).

Вообще говоря, сомбреро в фильме «Белая роза» есть. Как есть и мачете, готовые засверкать саблями, и многое другое, без чего немыслим социальный пейзаж Латинской Америки. Но в скольких из тех мексиканских фильмов, которые попадали на наш экран, псевдоисторические мелодрамы служили лишь фоном для экзотической детали...

Правда, «Белая роза»— тоже фильм не о сегодняшнем дне. Действие его отнесено лет на сорок назад, хотя точно определить год вряд ли возможно. Авторы картины взяли за основу сценария повесть Б. Травена, немецкого писателя, скрывавшего за этим псевдонимом свое настоящее имя, происхождение, судьбу. Жизнь его породила множество легенд. После разгрома Спартаковского восстания Б. Травен эмигрировал из Германии и поселился скорее всего в Мексике. Во всяком случае, мексиканская тема стала центральной в его творчестве. «Белая роза» была написана им в 1930 году, и действие ее разворачивается где-то в конце второго десятилетия нашего века. В фильме же к основному сюжету добавлен хроникальный финал, в котором происходят события, связанные с национализацией имущества иностранных нефтяных компаний в Мексике, а эти события в действительности произошли в 1938 году. Конец 20-х годов и конец 30-х были непохожи друг на друга, но авторы фильма, видимо, и не стремились со скрупулезной точностью воспроизвести историческую обстановку, они создавали обобщенную ленту о беззастенчивых методах, которыми пользуются монополии в странах так называемого «третьего мира», и о борьбе народов за национальную независимость. В этой обобщенности и сила картины, ее антиимпериалистический пафос, и — ее слабость, чрезмерная ее прямолинейность.

«Белая роза»— так называется поместье, которое встало на пути территориальных притязаний американской нефтяной компании с символическим названием «Кондор ойл компани». В свою очередь, «Белая роза»— тоже символ, символ патриархальной незамутненности, чистоты человеческих отношений, в которые еще не вмешался безжалостный мир чистогана. Для стилистики фильма характерен метафорический, правда, несколько назидательный кадр: капли нефти из пробуренной скважины падают на лепестки розы.

Авторы фильма даже несколько «перебирают» в изображении мирного труда мексиканских арендаторов, их идиллических отношений с хозяином ранчо доном Хасинто (актер Игнасио Лопес Тарсо). Однако основной конфликт ясен; он не один раз становился центром внимания мирового искусства, в том числе киноискусства, оставаясь все время современным и даже злободневным. Пришли в столкновение два противоположных образа жизни. За одним из них традиции, человечность, доброта, а также доверчивость, а также непрактичность. За другим —«прогресс», деловая хватка, цинизм и неразборчивость в средствах для достижения цели. Совершенно ясно, к чему может привести такое столкновение. Где уж там неграмотному мекси-

* «Искусство кино», 1974, № 5.

«Белая роза»

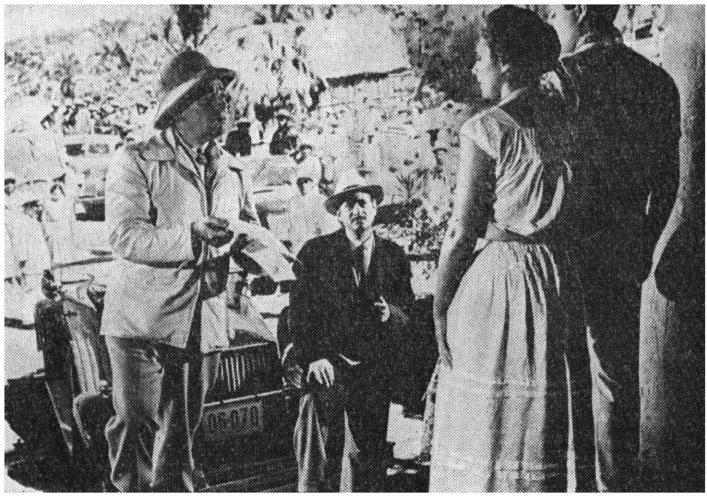
канскому землевладельцу тягаться с всесильным «Кондором». Дон Хасинто обречен, обречен с того самого момента, когда стало известно, что в земле его имения есть или хотя бы может быть нефть. Эта обреченность, полная беззащитность человека, которая становится ясной зрителю с первых же кадров, придает фильму почти «детективную» напряженность. Что с ним расправятся, нет никакого сомнения, вопрос только в том — как, когда и где с ним расправятся.

Мы знаем с самого начала, что неизбежно должна наступить минута, когда под ножами бульдозеров рухнут жалкие, покрытые банановыми листьями хижины, и на их месте возникнут нефтяные вышки. Прогресс налицо, и именно к прогрессу апеллирует адвокат «Кондора», когда для начала «честно» уговаривает дона Хасинто продать «Белую розу». Но как сказал поэт, «все прогрессы реакционны, если рушится человек». Хасинто отказывается, хотя ему предлагают фантастическую, на взгляд старого крестьянина, сумму (разумеется, совершенно несоизмеримую с реальной стоимостью его земли). Выясняется, что у «этих индейцев» есть в жизни ценности, которые не измеряются в долларах — патриотизм, верность земле предков, обязательства перед близкими людьми и прочие сантименты, которые не стоят и ломаного гроша в глазах хозяев «Кондора» и их прислужников. Хасинто — досадная помеха, которую надо устранить любым способом, его и устраняют «на самом деле»: обманом выманивают за пределы страны и без затей убивают. В чистом виде закон джунглей, перед которым оказываются бессильны не только одинокие крестьяне; здесь ничего не могут поделать даже мексиканские власти, хотя они и пытаются выяснить обстоятельства гибели Хасинто и возникновения подложного контракта.

Такой неприкрытый разбой может показаться преувеличением, однако вспомним, что писала мировая пресса уже в наши дни, во время недавнего энергетического кризиса, и мы поймем: известные слова Маркса о том, что нет такого преступления, на которое не пошел бы капитал, если оно сулит достаточно высокий процент прибылей, остались непоколебленными.

Но, разумеется, в мире есть силы, которые способны вступить в схватку с монополиями и не только вступить, но и выйти из них победителями. Это народные массы, рабочий класс. В заключительной части фильма уже не наивный Хасинто противостоит хищному «Кондору», здесь нет места сельским идиллиям, здесь начинается другая борьба, ведущаяся по всем правилам классовых битв. В ответ на жестокость эксплуатации на предприятиях «Кондора» вспыхивает забастовка. В рядах профсоюзных руководителей стачки стоит сын Хасинто, и этот путь, проделанный сельским юношей из разорившихся средних слоев, тоже по-своему символичен. Компания не уступает, и забастовка перерастает в общенациональную. Возмущение пролетариата столь велико, что правительство вынуждено прибегнуть к решительным мерам против произвола нефтяных магнатов.

К сожалению, заключительные кадры «Белой розы» беглы, информационны, они вве-



«Белая роза»

дены режиссером больше для того, чтобы восстановить попранную справедливость, нежели показать размах антиимпериалистической борьбы.

Тем не менее фильм с таким содержанием мог бы занять видное место в прогрессивном кинематографе Латинской Америки, если бы его авторы, как я уже упоминал, не допустили весьма распространенного просчета. Вместо того, чтобы направить усилия на создание многогранных характеров своих героев, они пошли по пути создания «чистых» социальных типов. Дон Хасинто — идеализированный тип доброго, трудолюбивого, хотя и несколько поотставшего от века крестьянина; сходные черты мы находим в его жене, сыне, невестке. Нравственно противостоящий ему председатель совета директоров «Кондор ойл компани» мистер Коллинз наделен всеми необходимыми признаками империалистической акулы: холодный взгляд, стальные челюсти, властные ноты в голосе и полная моральная беспринципность. Он брезгливо вытирает платком ладонь после рукопожатия авантюриста, приглашенного для грязных дел, но отличается от него только более дорогим костюмом и размахом собственных грязных дел. Впрочем, остальные члены совета директоров — точно такие же. Пожалуй, героев пьесы можно обозначать не по именам, а по тем функциям, которые они выполняют в картине. Скажем, вот Любовница крупного босса: манерная красотка в дорогих мехах с развинченной походкой, мечтающая о собственной вилле на берегу моря. Секретарша крупного босса — предупредительность, исполнительность, умение все видеть, все знать и ничего не замечать. Ну и так далее — Наемный Убийца, Вербовщик, Адвокат...

Любую из этих фигур, включая и главных героев, можно без труда представить себе в другой стране и в другом времени, что, конечно, сильно снижает убедительность картины. Вряд ли нужно напоминать, что социальное и национальное должно проявляться через индивидуальное. Тут невольно приходит на память премированный на последнем Московском фестивале фильм Стэнли Креймера «Оклахома как она есть».

Тематика «Оклахомы» и «Белой розы» во многом сходна. И там и там — неравная борьба одиночек против нефтяных монополий. И хотя главная героиня креймеровского фильма Лена Дойл по социальному содержанию совершенно иной тип, нежели дон Хасинто, главное отличие не в этом. Лена — не ходячая добродетель и не воплощение чистого зла; она живая сложная натура, в которой неразрывно сплелось множество отталкивающих и не меньшее количество притягательных черт, составивших неповторимое своеобразие характера, талантливо переданного актрисой Фэй Данавей. А вот в своих выводах мексиканская картина идет куда дальше и решительнее фильма Стэнли Креймера, и поэтому нельзя еще раз не пожалеть о том, что не хватило мастерства режиссеру Роберто Гавальдону и его коллегам, взявшимся за обличение, может быть, самого кровавого бизнеса на земле — нефтяного.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Северная рапсодия», 8 ч.

Автор сценария Е. Чернецкий.
Режиссер-постановщик
Э. Абалов-Аболян. Главный оператор В. Абрамов.
Художники-постановщики
И. Лукашевич, В. Прокофьев.
Композитор В. Левашов.
Звукооператор В. Зорин.
В главных ролях: Л. Гаврилова, Л. Куравлев, С. Чекан, Л. Великая, Г. Шпигель, Г. Вицин, Е. Моргунов, Н. Агапова, А. Белов, Э. Аболян, Н. Воробьева, Э. Геллер, В. Голубева, Н. Каптелин, А. Кубацкий, В. Леонтьева, Э. Мильтон, Н. Мурзаева, Н. Николаев, В. Пицек, В. Черкесова, В. Райшвиц, В. Борисов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Свой парень», 7 ч.

Автор сценария Ю. Эдлис.
Режиссер-постановщик
П. Любимов. Главный оператор Г. Тутунов. Главный художник М. Горелик. Композитор Е. Адлер.
Звукооператор С. Гурин.
В главных ролях: П. Иванов, Ю. Дудукин, Л. Куравлев, Н. Парфенов, Л. Каневский, Н. Федосова, Е. Ханаева, В. Владимирова, Б. Гитин, Е. Драпеко, А. Давыдов, Г. Ниголь, Т. Мчедлидзе, Н. Селезнева, И. Гришина.

«Считайте меня взрослым», 7 ч.

Авторы сценария А. Гельман, Т. Калецкая.
Режиссер-постановщик Д. Крупко.
Главный оператор А. Хвостов.
Главный художник Н. Сендеров.
Композитор М. Зив.
Звукооператор Г. Кравецкий.
В главных ролях: Женя Гаврилов, Е. Трифонов, Б. Чунаев, Р. Гришко, Марина Денисюк, Сережа Проскурин.

Киностудия «Ленфильм»

«Блокада»
[по роману А. Чаковского]
Фильм первый —
«Лужский рубеж», 12 ч.
Фильм второй —
«Пулковский меридиан», 8 ч.
Авторы сценария А. Витоль, А. Чаковский.
Режиссер-постановщик М. Ершов.
Главный оператор А. Назаров.
Главный художник М. Иванов.
Композитор В. Баснер.
Звукооператор И. Волкова.
В главных ролях: Ю. Соломин, Е. Лебедев, И. Акулова, Л. Золотухин, В. Стржельчик, А. Разин, Б. Горбатов, С. Харченко, Д. Сагал, В. Минин, В. Абрамов, А. Вербицкий, М. Ульянов, Р. Громадский, К. Малахов, С. Фесюнов, Ю. Мальцев, А. Афанасьев, В. Лидо, Ю. Куранин, И. Лалас, Ю. Алексеев, О. Корчиков, Л. Лемке, В. Корзун, А. Алидин, Н. Федорцов, Н. Трофимов, И. Краско, Н. Кузьмин, С. Станкевич, Ю. Будрайтис, С. Смеян, Б. Ситко, В. Зельдин, В. Иванов, А. Бершадский, С. Чернов.

«Пятерка за лето», 8 ч.

Автор сценария В. Попов.
Режиссер-постановщик
Л. Макарычев. Главный оператор Н. Покопцев. Главный художник А. Рудяков. Композитор С. Пожлаков. Звукооператор Б. Антонов.
В главных ролях:
А. Дмитриев, М. Семенов, М. Боикина, Б. Фоменко, В. Бельшов, В. Михайлов, Г. Штиль, В. Сергачев, Л. Неведомский, Л. Броневой, Г. Острин.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Земные и небесные приключения», 7 ч.

Автор сценария Ю. Пархоменко.
Режиссер-постановщик И. Ветров.
Главный оператор А. Пищиков.
Главный художник П. Максименко.
Композитор И. Карабиц.
Звукооператор Л. Вачи.
В главных ролях: А. Матешко, В. Правторов, Е. Плюйко, Е. Дедова, С. Грандо, С. Маслобойщиков, А. Дудого, Л. Иващенко, Ю. Зубков, В. Васько, Л. Харлампиев, С. Григорова, М. Глузский, О. Норейка, Г. Стриженов, Е. Долгозвяга.

Киностудия «Молдова-фильм»

«Гнев», 9 ч.

Автор сценария В. Худяков, при участии Э. Володарского.
Режиссеры-постановщики Н. Гибу, Л. Проскуров. Главный оператор Л. Проскуров. Главный художник Н. Апостолиди. Композитор Е. Дога. Звукооператор А. Чайка.
В главных ролях: О. Янковский, В. Федорова, Д. Щербаков, К. Лучко, Н. Олялин, Р. Хомятов, И. Будкевич, О. Мокшанцев, К. Тырцэу, А. Золотницкий, И. Марин, Д. Карачобану, А. Цодиков, О. Григорович, П. Яцковский, П. Буткевич, В. Гаврилов, Ю. Соколов, А. Барушной.

Киностудия «Таллинфильм»

«Необычный случай», 8 ч.

Авторы сценария С. Раудсепп, Э. Реккор.
Режиссер-постановщик
К. Комиссаров. Главный оператор М. Дороватовский. Художник П. Линцбах. Композитор Э. Тамберг.
В главных ролях:
К. Комиссаров, К. Кийск, Э. Терасмяги, К. Ирд, Ю. Ярвет.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Чудаки», 8 ч.

Автор сценария Р. Габриадзе.
Режиссер-постановщик Э. Шенгелая.
Главный оператор Г. Чиладзе.
Художники Р. и Т. Мирзашвили.
Композиторы Г. Канчели, Д. Кахидзе. Звукооператор В. Долидзе.
В главных ролях:
В. Чхаидзе, Д. Жгенти, А. Шенгелая, Б. Ципурия, А. Пхаладзе, М. Элиозишвили, А. Бакрадзе, Г. Ткоблодзе.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«Насими», 10 ч.

Автор сценария И. Гусейнов.
Режиссер-постановщик
Г. Сеидбейли. Главный оператор Р. Исмайлов.
Художники-постановщики
М. Усейнов, М. Агабеков.
Композитор Т. Кулиев.
Звукооператор А. Нуриев.
В главных ролях: Р. Балаев, И. Османлы, Х. Касумова, Т. Мирзоев, С. Рзаев, М. Шайхзаманов, А. Аскерова, Ю. Велиев, М. Маниев, К. Худавердиев, А. Махмудов.

Киностудия «Арменфильм» имени Амо Бек-Назарова

«Ущелье покинутых сказок»

(по мотивам рассказа С. Ханзадяна «Сожженный дом»), 8 ч.
Авторы сценария А. Агабабов, Э. Кеосаян. Режиссер-постановщик Э. Кеосаян.
Оператор-постановщик В. Ильин.
Художник-постановщик Р. Бабаян. Композитор Р. Амирханян. Звукооператор Э. Ванунц. В главных ролях: Л. Геворкян, А. Джигарханян, А. Хачатрян.

Киностудия «Туркменфильм»

«Озорные братья»

(по мотивам повести Б. Кербабаева «Джапбаки»), 8 ч.
Автор сценария С. Листов.
Режиссеры-постановщики К. Оразсахатов, Х. Якубов.
Главный оператор У. Сапаров.
Главный художник А. Чернов.
Композитор Н. Халмамедов.
Звукооператоры С. Молланиязов, Б. Чарыев.
В главных ролях: Э. Аннакулиев, М. Рахимов, К. Мухаммеднуров, А. Джумадурдыев, Б. Аманов, Д. Сапаров, Д. Бердыев, Ш. Кулиев, В. Брылеев, С. Каррыев.

Киностудия «Узбекфильм»

«Караван», 7 ч.

Авторы сценария А. Битов, Т. Пулатов. Режиссер-постановщик У. Назаров. Главный оператор А. Исмаилов. Главный художник Б. Назаров. Композитор Э. Салихов. Звукооператор А. Кудряшов. В главных ролях: А. Юнусова, Л. Сагдуллаев, Н. Рахимов, Б. Ихтияров, А. Маткаримов, М. Салес, У. Ходжаев, Ф. Хайдаров, У. Алиходжаев.

«Фитиль» № 141

(всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«П у с т ы ш к и» (ЦСДФ). Автор сценария Я. Ковин. Режиссер-оператор Е. Федяев. Композитор В. Рубин.
«В т е ч е н и е д н я» («Мосфильм»). Автор сценария М. Яковлев. Режиссер Б. Яшин. Оператор В. Листопадов. Художник Б. Царев. В ролях: Б. Новиков, Т. Пельтцер.
«В а р в а р с т в о» (по материалам Комитета Народного контроля СССР, Ростовская студия кинохроники). Автор сценария и режиссер Р. Розенблит. Операторы В. Калиньян, С. Харагезов. Композитор В. Рубин.
«З у б и к» («Союзмультфильм»). Автор сценария С. Михалков. Режиссер В. Котеночкин. Художник Л. Каюков. Оператор Н. Климова. Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 142

(всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Н а ш а р е к л а м а» (ЦСДФ). Автор сценария А. Сидоров. Режиссер-оператор К. Широнин. Главный художник Т. Гит. Композитор В. Рубин.
«С в о я к о п е й к а» («Киевнаучфильм»). Автор сценария А. Каневский. Режиссер Б. Храневич. Художник И. Будз. Оператор А. Гаврилов. Композитор В. Рубин. Звукооператор И. Чефранова.
«В т е с н о т е и в о б и д е» («Беларусьфильм»). Автор сценария И. Белоус. Автор текста А. Хайт. Режиссер Ю. Оксанченко. Оператор В. Цеслюк. Звукооператор Л. Вежневец.
«Ф о к у с н и к» («Ленфильм»). Автор сценария С. Голощекин. Режиссер И. Масленников. Оператор В. Васильев. Художник В. Юркевич. Звукооператор А. Зверева. В ролях: Л. Малиновская, А. Кожевников. Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 143

(всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Р е а к ц и я» (по следам сюжета «Отходы и доходы», Ростовская студия кинохроники). Автор сценария Ю. Рихтер. Оператор В. Калиньян.
«О п а с н ы е с в я з и» («Мосфильм»). Автор сценария А. Кулич. Режиссер В. Кольцов. Оператор С. Вронский. Художник Б. Чеботарев. Композитор М. Зив. Звукооператор И. Любченко. В ролях: Т. Совчи, Н. Парфенов.
«Д о р о г о е у д о в о л ь с т в и е» (ЦСДФ). Автор сценария Ю. Алексеев. Режиссер Г. Голубов. Звукооператор Ю. Игнатов. Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Добрые дяди», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов (Болгария). Сценаристы братья Мормаревы. Режиссер Димитр Петров. Художник Константин Русаков. Композитор Петр Ступел. Звукооператор Николай Попов. В ролях: Петр Пейчев, Ивайло Джамбазов, Кирил Петров, Иван Аршинков, Эмил Петров, Красимир Марианов, Руслан Терзийски, Светлана Крумова, Михаил Мутафов, Татьяна Новоселова, Златина Джамбазова, Кристю Дойнов.

«Лиловая акация»

(по мотивам романа Эрнё Сэпа), 8 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия). Авторы сценария Петер Мюллен, Иштван Секель. Режиссер Иштван Секель. Оператор Иштван Хильдебранд. Художник Вилмош Надь. Композитор Сабольч Фенеш. В ролях: Юдит Халас, Андраш Балинт, Имре Радаи, Марианн Моор, Янош Керменди, Жужа Балог, Шандор Щука.

«Сокровище Серебряного озера»

(по рассказу Карла Мая), 10 ч.
Производство «Риальто-фильм», «Пребен Филипсен» (ФРГ) и «Ядран фильм» (Югославия). Автор сценария Х. П. Петерсон. Режиссер Харальд Райнль. Оператор Эрнст В. Калинке. Художник Душан Еричевич. Композитор Мартин Бётхер. В ролях: Лекс Баркер, Пьер Браис, Герберт Лом, Гетц Георге, Карин Дор, Марианна Хоппе, Эдди Арент, Ральф Вольтер, Ян Сид, Мирко Боман, Илия Йвезич, Бранко Спольяр.

«Она и дьяволы»,

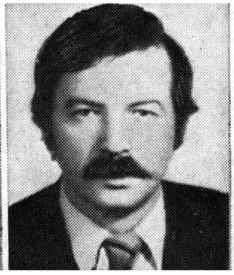
1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 6 ч.
Производство «Иттиход» Аббаса Хелми (АРЕ). Авторы сценария Сабри Иззат, Хусам эд-Дин Мустафа, Фейсал Нида. Режиссер Хусам эд-Дин Мустафа. Оператор Али Хайрулла.
В ролях: Ахмад Рамзи, Шамс Баруди, Адель Адгем, Ноэль абуль-Фаттух, Юсеф Фахр-эд-Дин.

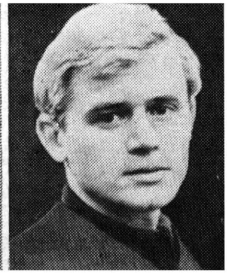
«Бабье лето», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов (Болгария). Авторы сценария братья Мормаревы. Режиссер Милен Николов. Оператор Румен Георгиев. Художник Петко Бончев. Композитор Борис Карадимчев. В ролях: Георгий Парцалев, Иван Кондов, Татьяна Лолова, Леда Тасева, Эмилия Драгостинова, Милен Пенев, Ицкаx Финци, Кирил Петров.

Советские фильмы — лауреаты международных конкурсов

На XIX Международном кинофестивале в Карловых Варах Большой приз «Хрустальный глобус» присужден фильму «Романс о влюбленных», режиссер А. Михалков-Кончаловский (производство киностудии «Мосфильм»); картине «В бой идут одни «старики», режиссер Л. Быков (производство киностудии имени А. Довженко) вручена премия Центрального Комитета Союза чехословацко-советской дружбы и главная премия Сопотского фестиваля «Фильмы за свободу» (Югославия).





На III Международном кинофестивале короткометражных фильмов в Гренобле (Франция) картине «Нарынский дневник», режиссер А. Видугирис (производство студии «Киргизфильм») присужден Гран-при. Фильмы воспитанников ВГИКа «Кувшин», режиссер Н. Квирикадзе (мастерская Г. Чухрая, производство Тбилисской студии телевидения) и «Петрухина фамилия», режиссер С. Никоненко (мастерская С. Герасимова, производство Учебной киностудии ВГИКа) получили дипломы за лучшие студенческие работы.

На II Международном фестивале мультипликационных фильмов в Загребе (СФРЮ) награждены советские фильмы: «Лиса и заяц», режиссер Ю. Норштейн (производство киностудии «Союзмультфильм») — первая премия «за лучший детский фильм»; «Как жены мужей продавали», режиссер И. Гурвич (производство киностудии «Киевнаучфильм») — специальная премия жюри «за оригинальное использование народной музыки в сочетании с изобразительным решением фильма»; «Полет», режиссер Р. Раамот (производство киностудии «Таллинфильм») — премия «за оригинальный дебют».

Фото даются слева направо

11 1974

В разделе «Современность и экран» публикуется статья В. Кичина о новых фильмах для детской и юношеской аудитории;

рецензии Д. Орлова, М. Дмитриевой, А. Демидова и О. Горчакова посвящены фильмам «Истоки», «Даешь БАМ!», «Каждый вечер после работы» и «Личная жизнь», «Убийца известен»;

размышлениями об актуальных проблемах режиссуры делятся А. Михалков-Кончаловский и Х. Нарлиев;

в разделе «Портреты» печатается серия статей о значении творческого наследия Г. Козинцева;

современные тенденции операторского мастерства составляют предмет беседы Н. Ардашникова и Д. Салынского;

раздел «За рубежом» включает статьи: М. Нечаевой — о современном документальном политическом кино и Г. Богемского — о новых итальянских фильмах о рабочем классе и интервью с А. Куросавой;

в номере печатается сценарий А. Гребнева «Рассказ от первого лица»

и другие материалы

Индекс 70402